

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DES LETTRES

**Le rôle du monde extérieur
dans les
deux principaux récits en prose
de Mörike**

(Maler Nolten. Mozart auf der Reise nach Prag.)

THÈSE PRÉSENTÉE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ
A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

par

Trude ROSENTHAL

LIBRAIRIE PICART
59, Boulevard Saint-Michel, 59
PARIS

—
1935



Digitized by the Internet Archive
in 2026

Le rôle du monde extérieur dans les deux principaux récits en prose de Mörike

(*Maler Nolten. Mozart auf der Reise nach Prag.*)

THÈSE PRÉSENTÉE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ
A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

par

Trude ROSENTHAL

LIBRAIRIE PICART
59, Boulevard Saint-Michel, 59
PARIS

—
1935

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.

A MONSIEUR ROUGE

PROFESSEUR A LA SORBONNE

HOMMAGE RECONNAISSANT

PREFACE

Dans cette étude sur le rôle du monde extérieur dans le premier et le dernier des récits en prose de Mörike, on ne prétend pas donner une nouvelle appréciation générale du poète. On ne veut que pénétrer un peu plus profondément dans la structure intime, dans le sens poétique de ces œuvres.

Des deux facteurs essentiels qui constituent la matière poétique, l'homme et le monde extérieur, on a choisi le second comme point de départ, mais sans oublier que la vraie connaissance de ces œuvres n'est possible que par la fusion des deux éléments, inséparables au fond.

L'examen des contes et nouvelles qui s'intercalent entre les deux grands récits du début et de la fin de sa carrière confirme le résultat des analyses présentées ici. Cette étude est faite, achevée. L'auteur la publiera, dès que des circonstances plus favorables le lui permettront (1).

(1) Toutes les citations des œuvres de Mörike sont faites d'après l'édition de Harry Maync, Leipzig et Wien, Bibliograph. Institut, 1909.

(*Maler Nolten* dans le tome II. Les autres œuvres en prose dans le tome III.)

MALER NOLTEN

INTRODUCTION

Dans le *Maler Nolten*, les deux éléments essentiels de toute poésie, l'homme et le monde extérieur, sont si étroitement liés que l'examen d'un de ces facteurs oblige nécessairement à analyser non seulement la structure artistique de l'œuvre, mais encore les problèmes individuels et sociaux qu'elle pose.

Le poète n'emploie pas le monde extérieur au hasard. Le rôle de celui-ci est si bien calculé que, en combinant les différents aspects sous lesquels il apparaît, on se rend mieux compte du sens intime de l'œuvre, et on comprend l'intention secrète qui a dirigé le travail du poète. Car il y a très souvent un parallélisme frappant entre le caractère, le sort d'un personnage, et certains aspects du monde extérieur qui l'entoure. Cette réciprocité voulue des deux éléments peut très bien aider à éclaircir le sens souvent énigmatique d'un épisode isolé, qui acquiert sa valeur particulière par rapport aux autres scènes. Finalement l'ensemble des traits dispersés prouve même la nécessité du dénouement, si souvent blâmé par les critiques.

Cette œuvre, point de départ de la production littéraire de Mörike, est en quelque sorte l'exposé de l'état d'esprit du poète à une époque décisive de son évolution. Car d'après le jugement de son ami Ludwig Bauer, le *Maler Nolten* est « le miroir fidèle de son esprit, il y a déroulé tout son passé » (1).

(1) L. Bauer : Schriften. Stuttgart 1849.

Il fait voir ici un moment du conflit entre son romantisme initial et une nouvelle conception de la vie et de l'art; et le dénouement malheureux implique déjà son jugement définitif sur l'impossibilité d'une vie et d'un art exclusivement romantiques.

Le rôle du monde extérieur dans le *Maler Nolten* peut être examiné surtout de trois points de vue principaux, qui aident à pénétrer peu à peu au centre du problème.

1° Les descriptions de la nature ou d'un paysage n'existent pas indépendamment des événements, elles ont toujours quelques relations avec les personnages. Le poète nous montre rarement l'homme isolé de son entourage humain ou naturel; les personnages se meuvent, agissent, bref ils vivent vraiment dans le monde qui les entoure, adapté chaque fois aux besoins de leur situation présente. Mörike ne décrit jamais tous les détails d'un endroit. Il choisit ceux qui conviennent essentiellement au moment présent et qui font mieux ressortir l'atmosphère particulière, l'aspect visible d'une situation.

Dans ce choix savant des objets, dans ce besoin de placer chaque personnage dans son milieu particulier et visible, Mörike me semble dirigé par les mêmes principes qu'exige Goethe dans les *Affinités Electives* (1). « Nous ne devrions connaître de la nature que les objets qui vivent autour et tout près de nous. » « Il n'est de naturaliste digne d'estime que celui qui sait nous peindre et nous représenter l'objet le plus étranger, le plus singulier avec sa localité, avec son voisinage, toujours dans son propre élément. » Ainsi les personnages du roman sont entourés du monde extérieur comme d'un cadre nécessaire, vivant et souple, qui, en donnant au jeu des êtres humains une perspective plus vaste, les situe réellement dans la nature.

(1) Trad. S. Porchat, Hachette, Paris, 1860, p. 510 et p. 511.

2° Mais ces relations primitives entre l'homme et le monde ne sont ni les plus importantes, ni les plus caractéristiques du roman. Bien plus profondes, bien plus fortes sont celles qui se nouent entre *l'âme humaine et le monde extérieur*; car Mörike, préoccupé à cette époque surtout par des problèmes psychologiques, nous montre l'homme non seulement fixé dans le monde par son existence matérielle, mais aussi influencé par les rapports presque imperceptibles qui existent entre son état psychique et l'état d'un monde senti.

Dans le roman, nous apercevons la nature, le plus souvent, à travers les vues positives ou négatives d'un être humain, modifiée chaque fois par les nuances délicates d'un sentiment toujours variable. La nature et l'homme forment une sorte d'unité relative, l'unité psycho-physique de la situation momentanée qui caractérise, avant tout, la manière personnelle, le style descriptif de Mörike. D'une part l'âme humaine, comme un instrument sensible, subit souvent l'influence du monde extérieure, et d'autre part la nature n'est pas perçue scientifiquement, elle est vue et sentie conformément à l'état psychique de celui qui s'y trouve. Ses caractères ne sont pas étudiés objectivement, ils dépendent des sentiments humains qui y ajoutent souvent une teinte personnelle. Le roman ne traite pas deux facteurs indépendants; au contraire, les relations continues et intimes entre l'homme et le monde qui l'entoure intéressent principalement le poète-psychologue. Les paysages ne sont donc introduits dans le roman que si la situation psychique des personnages exige pour ainsi dire ce complément extérieur. Rares sont les passages où le poète décrit simplement une localité, mais alors cette description reste froide, sans valeur visuelle et psychique, elle ne représente qu'une simple « remarque » (1). La nature n'apparaît

(1) P. ex. la prison de Nolten (p. 178). Des expressions impersonnelles et très générales notent « la vue lointaine », « la situation agréable ». (« *Weite Aussicht ins Freie, angenehme Lage* »). Des

généralement que filtrée par une vue personnelle et caractéristique qui correspond au sentiment du personnage. Le poète veut s'effacer devant ce dernier, il tend à rendre l'aspect particulier du monde, différent pour chacun de nous. Ces visions variables du monde extérieur dépendent des relations réciproques entre les deux facteurs. Les changements de la nature, les saisons, le temps, agissent sur l'âme humaine, et inversement les sentiments heureux ou malheureux peuvent transformer entièrement l'aspect momentané du monde.

3° Même les formes essentielles et en quelque sorte constantes des rapports entre l'homme et le monde extérieur sont déterminées par la disposition mentale des personnages. En analysant leur conception du monde, on est forcé d'examiner le problème principal du roman, qui est le conflit entre *l'imagination subjective et la réalité objective*, le problème du romantisme tel que Mörike l'a vu.

La concordance frappante entre la conception du monde et les relations sociales d'un personnage permet de reconnaître plus profondément leurs traits significatifs, en les comparant l'une à l'autre et inversement. Le sort des principaux personnages: Nolten, Agnès, Larkens, Constance est le résultat direct de leur conception du monde et de la vie. Le jeu irréfléchi de Nolten avec son imagination subjective conduit nécessairement à la désorganisation tragique de la conscience. Le rêve « imaginé », transporté dans la vie réelle, s'y réalise et parvient à anéantir, à absorber complètement toute force vitale. Par l'exemple de son roman, le poète a ainsi démontré les dangers latents d'une vie romantique. L'imagination ou plutôt « la fantaisie », devenue l'organe unique et tout-puissant de l'homme, domine son existence entière, détruit sa vie normale, et c'est pourquoi presque tous les personnages du roman doi-

verbes aussi impersonnels, « il avait, il était », des adjectifs et des adverbes comme « agréable, antique, badigeonné en blanc » (« *angenehm, altertümlich, weiss getüncht* ») ne marquent que les traits essentiels et peu intéressants de ce milieu froid.

vent périr. L'imagination-fantaisie dans le *Maler Nolten* n'est pas identique à l'imagination artistique. Elle est une disposition particulière et malade de l'esprit à imposer ses idées imaginaires aux objets extérieurs et à retrouver partout l'empreinte de sa volonté subjective. Et de cette absence de respect devant tout ce qui est « le non-moi » résulte finalement la destruction complète de toute notion exacte de la réalité. Le regard troublé de l'individu n'arrive plus à démêler le vrai du faux dans ce tissu étrange d'imaginations et de faits réels.

Mais la disposition psychique du poète à l'époque du roman n'était plus celle de son héros. En créant le personnage du peintre fantasque, Mörike s'est débarrassé d'un état d'âme déjà révolu. Il expose une période antérieure de sa vie, et de plus, il la juge sévèrement, en faisant périr tous les hommes qui vivent d'après les principes du subjectivisme romantique. Car les lettres de Mörike à son ami Mährlen, écrites pendant qu'il travaillait à son roman, révèlent partout la tendance énergique à éliminer un subjectivisme initial pour atteindre une plus large généralité dans ses idées et dans ses sentiments, jugés à présent trop personnels (1). Il décrit ainsi sa situation poétique : « *Was die erstere [meine poetische Lage] betrifft, so habe ich in einer verzweifelten Krisis... gar manches abstreifen gelernt, was mich bisher in Gefahr gesetzt hatte niemals etwas allgemein Ansprechendes zur Welt bringen zu können* » ; et en mai 1829 (2) : « *Mir ist am angenehmsten und natürlichsten einige phantastische Elemente ans Licht zu bilden, die auf reinerem und verständlicherem Wege mein Wesen aussprechen sollen, um mich dann für immer mit dieser subjektiven Masse quitt zu machen...* » L'idée du roman a donc son origine dans ce que Mörike appelle la « masse subjective » qui le dominait autrefois, mais, en l'exprimant, il cherche déjà une forme « plus pure », « plus compréhensible »

(1) F. K. I., p. 76.

(2) F. K. I., p. 108.

pour tous. La matière subjective est généralisée par une transformation poétique. Mörike n'invente pas son sujet, il le puise dans sa propre vie, dans ses propres expériences et dans ses observations personnelles. Mais ces particularités individuelles seront élaborées, en vue d'un type plus universel. Le problème du romantisme est traité là par un artiste qui tend déjà vers un nouveau classicisme. A la fin de cette lettre à Mährlen, la sphère poétique du jeune écrivain encore hésitant s'oriente clairement vers le modèle qui se dessine puissamment dans la correspondance classique entre Goethe et Schiller. Il n'accepte cependant pas une conception toute faite en imitateur esclave, il se sent plutôt poussé par « son propre démon ». Son talent foncièrement classique se développe graduellement vers le but qu'ont proposé les deux grands poètes. Il avait connu lui-même les charmes et les dangers d'une vie romantique (son amour pour Marie Meyer), la destruction de l'existence normale par la douce maladie sentimentale. Mais après une « crise désespérée », il est sorti de ce subjectivisme excessif pour se rapprocher de l'idéal classique d'une généralité saine.

Tandis que son héros Nolten meurt victime de la disharmonie entre sa volonté subjective et le monde réel des hommes et des objets, le poète forme son esprit par la lecture attentive de *Wilhelm Meister*, et ce livre ne lui enseigne pas seulement la composition artistique, mais avant tout « il le met en harmonie avec le monde, avec lui-même, avec tout » (1). C'est l'harmonie du moi avec le monde qui est formulée ici comme le profit essentiel de cette lecture classique. Le conflit romantique entre l'imagination subjective et la réalité est vigoureusement réprimé dans la vie du poète. Au moment même où il écrit son œuvre romantique, l'auteur a déjà atteint une situation bien différente de celle de ses personnages. Il

(1) Luise, p. 208. « Das Buch ist in der Tat unerschöpflich und, was künstlerische Komposition betrifft, unendlich lehrreich... Es setzt mich wunderbar in Harmonie mit der Welt, mit mir selbst, mit Allem. »

s'est éloigné peu à peu de ses origines romantiques et tend décidément vers une conception classique. L'œuvre d'art lui sert seulement à extérioriser un état évolué, dont il peut s'éloigner après cette transformation poétique.

DEFINITION DU « MONDE EXTERIEUR »

Dans le *Maler Nolten* ou plutôt dans toute l'œuvre de Mörike, on ne peut jamais faire une division marquée entre le monde extérieur, la nature, le paysage d'une part, et l'intérieur d'une maison d'autre part. D'abord les pièces où l'on vit ne sont jamais complètement isolées de la nature extérieure, au contraire, l'atmosphère, la lumière, l'air y sont aussi présents que dehors. Le séjour dans une chambre n'empêche pas de voir le paysage extérieur. Car un geste des personnages supprime souvent la séparation possible des deux régions. Ils s'approchent de la fenêtre et regardent attentivement autour d'eux, par exemple Constance dans la nuit, Nolten dans le moulin, Nolten et Agnès à Neubourg. Les chambres sont toujours largement ouvertes pour laisser entrer toutes les vibrations délicates de l'atmosphère naturelle. Leur fonction est plutôt de concentrer les sentiments diffus. En limitant l'espace infini à une vue restreinte, on perçoit mieux ce tableau dans toutes ses parties : les lignes du paysage, la lumière et l'air semblent plus intenses, concentrés en un seul point. On n'est plus tout à fait dans la nature, sans se trouver jamais enfermé dans une chambre close. N'ayant plus de contact direct avec l'extérieur, les sensations et les sentiments deviennent plus objectifs. On est obligé d'observer tranquillement un paysage, tout en subissant encore l'influence de son atmosphère.

Mais quelquefois le contraste entre l'atmosphère de l'intérieur et celle de l'extérieur produit une sorte d'action réciproque qui donne à chacune d'elles plus d'intensité. La différence fait mieux ressortir les caractères particuliers, (p. 397)

par exemple : « *Der rührende Umriss ihrer Figur, sowie die Blässe des Gesichts wird noch reizender, süsser durch die Dämmerung des grünen Zimmers bei den gegen die schwüle Morgensonne geschlossenen Fensterläden* ». La différence entre l'espace général et un intérieur particulier produit cette vue diaphane, cette oscillation entre deux états que Mörike a toujours aimée. (*Im Frühling*.)

La transition de la nature, du paysage, à l'intérieur d'une maison se fait donc presque imperceptiblement, et sans séparer ces deux milieux, car tous les deux sont également « monde extérieur », par rapport à l'être humain. Mais en regardant de plus près, on remarque des degrés différents, des relations plus ou moins étroites de tout ce qui est « monde extérieur », et ainsi ces nuances très délicates permettent en quelque sorte une distinction entre la nature, espace isolé et impassible et la chambre, installée et formée par l'homme et gardant toujours l'empreinte humaine. Il semble ainsi que l'homme soit entouré de trois cercles concentriques où sa force d'expression diminue de plus en plus.

Le plus proche, lié étroitement à son corps et à sa vie, c'est le vêtement, indice de son état d'âme. La robe d'Agnès s'adapte intimement au caractère de la jeune fille, devient une expression fidèle de son être. « *Ein ander Kleid als gestern... hatte sie angelegt; aber wie all' das auch passte, sich innig schmiegte an ihr wahrstes Wesen, ja völlig eins mit demselben ward !* » (p. 299). La robe fait partie de l'existence de celle qui la porte. Ainsi quand Nolten aperçoit Agnès folle qui s'approche doucement, « les plis mêmes de sa robe lui semblent entourer avec compassion cet être chéri » (p. 397). Le vêtement n'est vraiment qu'un signe expressif de la personnalité, il montre tous les mouvements du corps et toutes les émotions de l'âme.

Un peu plus éloigné et plus indépendant du centre humain, le second cercle extérieur ne contient que quelques traces de l'influence humaine, il ne s'adapte plus aussi étroitement à tous les gestes, à tous les changements psychiques. Les cham-

bres, où l'on vit ordinairement, représentent un milieu que l'être humain s'est formé, et quelquefois ce milieu peut devenir un témoin visible de l'état de son maître. Après la disparition d'Agnès, toutes les chambres représentent ainsi une « image de la peur et de la destruction » (p. 419). Le désordre des choses montre visiblement l'angoisse des hommes. Mais cette expression extérieure d'un sentiment humain est déjà moins nette, moins sûre que celle du vêtement qui couvre le corps. Pendant les changements subits et imprévus des états d'âme, la chambre, gardienne fidèle du passé, conserve encore quelque temps l'empreinte, le souvenir des situations antérieures; et cette expression, maintenant isolée, d'un état disparu contraste alors douloureusement avec l'état actuel. Le jour qui suit la découverte de la correspondance falsifiée de Nolten-Larkens avec Agnès, Constance bouleversée sent qu'elle n'est plus en harmonie avec sa chambre, témoin réel de tout son bonheur détruit (p. 160). L'impassibilité des objets inanimés exalte encore la douleur de sa situation présente, elle se sent seule et étrangère dans un milieu autrefois familier et accueillant.

Cette indépendance relative des chambres devient alors l'impassibilité absolue dans le dernier cercle tout à fait extérieur à l'homme. Si dans l'exemple déjà cité (p. 419), les chambres se conforment à l'état des habitants, la nature extérieure y reste insensible, calme et belle comme avant. « *Von den Anlagen her schlug eine Nachtigall in vollen herrlichen Tönen.* » Ce contraste douloureux d'une nature impassible et stable avec les sentiments changeants de l'homme apparaît souvent dans le *Maler Nolten*. Il est né peut-être d'une des premières expériences du jeune Mörike, de cette expérience amère qui est aussi à l'origine des poésies : *Besuch in Urach, Mein Fluss*. Elles jaillissent de ce besoin passionné du jeune poète de pénétrer dans l'âme des objets, d'arriver à l'union du moi avec les éléments du monde extérieur. Mais repoussé par eux, il se résigne finalement et se contente de contempler un « spec-

tacle » sans vouloir saisir le sens intime des choses. L'artiste romantique croyait retrouver partout un monde soumis à ses désirs et à ses aspirations égoïstes, mais Mörke, le poète d'une période de transition, a dû apprendre la différence réelle. Son premier élan vers l'âme de la nature a été brisé par l'impassibilité, par l'intangibilité constante des choses. Il souffre toujours de cette solitude originelle dans le monde, mais il n'a jamais essayé de se tromper par une sympathie imaginée. Il n'exprime dans ses poésies que la simultanéité physique et psychique des objets et des hommes, et cette apparence d'accord qui naît parfois dans un moment d'exaltation.

Dans le roman, on ne trouve donc pas une seule définition précise de la notion de « nature », cependant si bien fixée et si importante pour tous les écrivains romantiques. « La nature » proprement dite est rarement invoquée, elle apparaît plutôt sous ses aspects divers et vivants, comme paysage, saison, temps, atmosphère. Une fois seulement, il fait appel à la nature, et là on reconnaît bien la forme nouvelle de sa conception. L'idée de la nature ne possède plus un caractère absolu, c'est plutôt une expérience unique, qui surgit dans un moment exceptionnel, et qui est le résultat d'un état d'âme hypersensible : *« In gereizten Stimmungen, wie die ihrige jetzt war, hat der Mensch vielleicht auf einige Sekunden die höchste Empfänglichkeit für die Natur, in welcher Gestalt sie ihm auch entgegentreten mag; er möchte mit einem Sprung sich ganz nur ihrer Freundschaft, ihres göttlich stillen Lebens bemächtigen, um auf einmal eine Last von alten Zuständen abzuwerfen und zu vergessen »* (p. 161). La possibilité de sentir la nature même dépend d'un état psychique, d'une agitation singulière qui, par un besoin presque contradictoire, produit une « réceptivité » exceptionnelle, mais passagère pour tout ce qui est « nature ». C'est par opposition à une profonde solitude humaine qu'on demande l'amitié de la nature, qu'on voudrait s'absorber dans sa vie divinement tranquille, pour oublier comme Hypérion de Hölderlin, la méchanceté des

hommes, le tourment de son propre cœur inassouvi. C'est dans ces moments d'abandon que la nature se dépouille de ses aspects variés et colorés et n'est plus qu'une consolatrice. Mais cette idée de la nature n'a pas de valeur absolue, elle est née d'un instant de désespoir, et c'est une nécessité psychique qui explique sa présence. La conception d'une nature idéalisée, à l'origine romantique, perd donc, chez Mörke, son caractère général pour ne conserver qu'une relativité psychique, signe d'une évolution qui accepte l'existence objective. Le poète ne demande plus à saisir définitivement le sens de la nature, il a reconnu qu'une distance réelle et insurmontable existe entre l'homme et celle-ci ; et tout ce qui semble annoncer un accord lui apparaît comme déterminé par des conditions purement psychiques.

I. — LE MONDE EXTERIEUR, MILIEU « VISIBLE » DE L'ACTION HUMAINE

A. — LA COMPOSITION ARTISTIQUE, ACCENTUEE PAR LA SUCCESSION DES LIEUX DE L'ACTION

Au premier coup d'œil, la composition artistique du roman paraît assez vague. Mais en observant les détails, en apparence accessoires, on remarque que le poète s'est servi d'un moyen singulier pour accentuer les divisions générales de son roman. Il place chacune des parties principales de l'action dans son milieu particulier qu'elle ne quitte qu'au moment où commence une nouvelle phase. Aux trois périodes de la vie du héros correspondent donc trois lieux différents de l'action, chacun marqué par un climat spécial. La première période, l'épisode de Constance, se passe dans la ville (« *Residenzstadt* ») et ses environs ; les propriétés du comte Zarlin sont les lieux des scènes principales de cette phase qui atteint son point culminant dans l'événement de la « belle grotte ».

Cette première période terminée, le héros doit quitter immédiatement les lieux des événements passés. Sans transition sensible, le poète recommence le récit des aventures, en nous présentant son héros, engagé dans une nouvelle voie. « *Wir lassen nun über dem bisherigen Schauplatze von Noltens Leben den Vorhang fallen, und wenn er sich jetzt aufs neue hebt, so treffen wir den Maler bereits seit zwei Tagen auf der Reise begriffen* » (p. 270). Cette introduction caractéristique de la deuxième partie du roman prouve nettement l'importance du

changement de la scène. C'est le poète même, qui désigne le lieu des événements passés par le mot : « *Schauplatz* », tiré de la terminologie du drame. Le changement de lieu a deux fonctions à remplir; les différentes périodes de la vie du peintre se distinguent plus clairement par leurs « scènes différentes », et puis l'enchaînement des faits est démontré par l'unité de lieu, qui convient exclusivement à l'évolution momentanée du héros. Ce déplacement conduit non seulement à un autre endroit, mais aussi dans un autre milieu social, où d'autres relations humaines constitueront une nouvelle phase de l'action. Le village de Neubourg et ses environs proches constituent la deuxième « scène » du roman; et ce second lieu simple et paisible contient ainsi la partie centrale de la composition, où tous les sentiments autrefois troublés semblent retrouver, pendant un moment, un équilibre apparent. L'excursion à la colline *Geigenspiel*, d'abord joyeuse et finalement attristée par des pressentiments, marque le point culminant, le pivot du roman entier. Le bonheur actuel atteint là son plus haut degré, mais avec le soir et ses ténèbres, les malheurs, un instant chassés, recommencent à agir; et la troisième et dernière partie du roman exposera l'anéantissement successif des personnages.

Un nouveau voyage les emporte d'abord loin de ce lieu d'un bonheur fictif, au fond détruit. Mais avant d'arriver au lieu de la catastrophe finale, les fiancés sont arrêtés dans une ville inconnue par le premier événement de cette catastrophe, la mort de Larkens. A la suite de cette mort se lient les nouvelles amitiés qui amènent le jeune couple menacé, au château du président : « *der unschuldige Schauplatz so schwerer Verhängnisse* », (p. 427). Le roman ne quitte cette scène fatale que pour terminer le récit par un épilogue rétrospectif dans la maison forestière de Neubourg.

Cette relation frappante entre une partie principale de l'action et son lieu ne doit pas être considérée comme un système raide et inflexible. A l'intérieur de cette disposition générale,

l'action des épisodes se joue aux différents endroits de la ville ou de la campagne, mais elle circule toujours autour d'un centre local, auquel elle reste attachée comme par des rayons invisibles, mais puissants.

En plaçant les trois parties principales de l'évolution du peintre en trois lieux différents, Mörike a trouvé un moyen efficace d'ordonner les épisodes un peu dispersés d'après le sens de la composition générale. Un changement de lieu devient le signe visible d'une nouvelle phase de l'action.

B. — LE MONDE EXTERIEUR, MILIEU VISIBLE DES EPISODES PARTICULIERS

Comme les grandes divisions du roman qui se rapportent toujours à un lieu plus ou moins étendu, chaque épisode particulier est inséré dans un espace du monde extérieur, entouré de l'atmosphère des saisons et des jours.

Non seulement le héros est accompagné en chemin par des remarques précises sur le lieu et le temps, mais il n'y a aucun des personnages du roman qui n'apparaisse sans son milieu spécial. Le degré d'intensité, avec lequel sont rendus les différents états du monde extérieur, dépend de l'importance d'un épisode pour la destinée des principaux personnages. Les événements décisifs de leur évolution sont ainsi précédés et suivis de descriptions délicates et nuancées de leur monde extérieur. Même les scènes accessoires, les transitions nécessaires d'un épisode à un autre sont chargées de menus détails naturels qui les placent visiblement dans l'univers. Pour conserver ce rapport avec la nature, le poète se contente quelquefois de simples indications de lieu et de temps. Par exemple le roman commence ainsi : « *Ein heiterer Juniussnachmittag besonnte die Strassen der Residenzstadt* » (p. 13). Dès les premiers mots, le lecteur remarque un milieu particulier : la résidence, une saison : le mois de juin, et même le caractère du jour

apparaît : « gai et ensoleillé ». Une seule phrase a suffi pour créer toute une atmosphère spéciale, qui entourera plus tard le récit. L'action humaine repose pour ainsi dire sur la base sûre d'une nature spécialement adaptée aux besoins artistiques. Le baron Jassfeld traverse ces rues ensoleillées et entre dans l'appartement du peintre Tillsen. Avant de relater la conversation des deux hommes, le poète caractérise par quelques détails essentiels le style de la petite salle, où a lieu la visite du baron. Mais ce commencement du roman ne contient rien de la vie intense des descriptions suivantes, il garde volontairement cette réserve un peu artificielle et froide qui convient aux relations purement sociales des personnages.

Plus tard, dans l'épisode isolé : *Ein Tag aus Noltens Jugend-leben*, le récit de la journée décisive commence aussi par l'indication du temps et de la saison, « Un sombre matin de la dernière partie d'octobre » (p. 194), les deux enfants, le frère et la sœur, se promènent longtemps dans leur jardin derrière la maison; cette promenade matinale n'est que l'introduction de la promenade à la ruine Rehstock. Tout contribue ici à donner à la nature extérieure un aspect spécialement romantique. Cette sombre tristesse d'automne demande pour ainsi dire à être savourée dans un lieu pareillement romantique et extraordinaire, et c'est pourquoi le jeune Noltén s'écrie : « *Noch nie habe ich ihn an einem Tag gesehen wie der heutige ist, da muss sich das alte Gemäuer, die herbstliche Waldung ganz absonderlich ausnehmen.* » Quand ils sont arrivés là-haut, ce lieu romantique, la ruine, le temps et la saison forment un ensemble inoubliable avec l'étrange personnalité de la belle bohémienne. Cette rencontre si importante de l'enfant avec son génie propre est rendue plus solennelle par la nature romantique qui forme le fond de ce tableau et en fait partie. Pendant la dernière rencontre d'Elisabeth et de Noltén, elle lui rappelle cette scène de sa jeunesse en évoquant l'image des circonstances extérieures qui les ont entourés : « le vent d'automne et la ruine. » Ces éléments d'un monde romantique

s'ajoutent instinctivement au souvenir de l'événement passé. Leurs paroles, leurs gestes surgissent à nouveau unis à la nature.

Presque tous les chapitres du roman commencent par l'indication de l'espace et du temps, créant ainsi un milieu naturel aux événements humains qui se dérouleront plus tard. Le poète montre Nolten en voyage : « *Es war ein warmer Nachmittag* » (p. 270) ; les fiancés arrivent, un soir, dans une vieille « ville libre » (p. 328), où ils assisteront à la mort de Larkens; le départ pour le château du président se fait au commencement d'une fraîche journée (p. 357). Les mouvements des personnages se déploient partout et toujours dans l'espace réel, baignés de l'atmosphère particulière du jour et de la saison. Même les moindres scènes tout à fait accessoires, qui se placent entre les épisodes essentiels, respirent pour ainsi dire dans l'atmosphère de la nature; par exemple : le lendemain de l'arrivée de Nolten à Neubourg, le récit de cette courte période de vie joyeuse et calme commence ainsi : « *Es glänzte wieder die herrlichste Sonne in die Fenster des Forsthauses* » (p. 279).

Les personnages du roman n'oublient presque jamais d'ajouter une remarque sur l'état de la nature au récit d'un événement ancien ou d'une conversation passée. Larkens, en rappelant les idées principales d'une importante discussion sur l'art, expose à son ami non seulement la conversation, mais il lui dépeint d'abord leur situation particulière et visible : « *Es war der köstlichste Abend mitten im Juli, die untergehende Sonne warf ihren roten Schein auf unsere Gesichter, wir schwatzten ein weites und breites über die Kunst* » (p. 235). On voit les deux amis, marchant réellement à travers cette soirée délicieuse qui colore leurs discours de la lueur décroissante du couchant. Le poète se contente rarement d'une indication générale du monde extérieur, il donne plus souvent un ou plusieurs détails caractéristiques et dessine, d'une main sûre, le milieu où l'homme se meut. La position particulière

des personnages est fixée délicatement, comme dans un portrait de la renaissance, sur le fond visible d'un paysage individuel.

Quand Larkens retrouve Nolten convalescent, levé pour la première fois, cette rencontre a lieu près de la fenêtre entr'ouverte, sous le rayon chaud d'un soleil printanier. « *Eines Morgens findet er seinen Freund ausser dem Bett unter dem halboffenen Fenster sitzen und sich im kräftigen Strahl der Frühlingssonne wärmen* » (p. 229). Plus tard, le désir vague et amoureux de Nolten, se dirigeant vers Neubourg, naît dans un milieu minutieusement décrit. Tous les mouvements du voyageur sont en rapport avec les choses. On le voit aller et venir, entouré toujours des objets caractéristiques qui constituent ce lieu de la nature. « *Er führte sein Pferd seitwärts von der Strasse, band es an eine der letzten Buchen des Waldes, wo zwischen kleinem Feldsgestein ein frisches Wasser vorquoll. Er selber setzte sich auf eine erhöhte mit jungem Moos bewachsene Stelle und schaute...* » (p. 270). Des détails très précis marquent toutes les particularités de cet endroit où l'homme et son cheval forment un groupe esquissé comme pour un tableau.

Un personnage accessoire sert de moyen artistique pour introduire l'épisode : *Ein Tag aus Noltens Jugendleben* (p. 193). Avant de commencer la lecture du manuscrit, le poète montre le sculpteur, enveloppé de l'atmosphère douce et enivrante du printemps et placé nettement au milieu d'un paysage champêtre. Il quitte la ville et sent bientôt l'influence d'une journée chaude et ensoleillée; un air rafraîchissant le caresse avec le pressentiment du printemps. Il arrive bientôt dans un milieu rustique; un village aimable l'accueille, et il s'assied sur un lieu élevé entre les vignes, d'où il jouit d'une vue très agréable. Le poète s'efforce de décrire les moindres détails de l'endroit, où il a placé son personnage, mais toute cette description très détaillée, qui note les moindres objets dans leurs proportions exactes, reste quand même un peu

froide et extérieure. Le personnage auquel elle se rapporte n'est ni assez intéressant, ni assez important pour représenter un point central qui ramènera à lui les observations dispersées. Le monde extérieur forme partout et toujours un cadre visible qui donne aux personnages, aux scènes humaines une portée plus générale, plus universelle.

C. — LES PRINCIPES ET LES FORMES DE LA DESCRIPTION DU MONDE EXTERIEUR

La continuité des relations entre l'homme et le monde qui l'entoure n'est jamais vraiment interrompue dans l'œuvre de Mörike, mais il y a des passages où elle reste pour ainsi dire en suspens, par exemple pendant les voyages, les déplacements des principaux personnages. Le poète évite, le plus possible, de donner une description suivie de leur itinéraire. Il les considère surtout aux moments d'arrêt, de repos, quand ils se trouvent dans un lieu bien choisi et limité. Le principe de ce choix très personnel du moment descriptif dépend du caractère de Mörike, ennemi de toute action rapide et brusque. La nature, le monde extérieur, à peine remarqués pendant les voyages, ne sont sentis qu'en ralentissant le mouvement. Ainsi le récit de la deuxième partie du roman ne commence que le second jour, quand Nolten descend lentement (« *gemächlich* ») de la montagne, pour chercher un lieu de repos, d'où il regarde attentivement le paysage. Les lieux de séjour et d'arrêt offrent des conditions favorables pour la description tranquille et intensive telle que le poète l'a aimée; et quand sont épuisés les vues et les sentiments que suggère le tableau, il quitte son héros jusqu'au prochain arrêt. « *Wir lassen ihn seine Strasse ungestört fortziehen und sehen ihn nicht eher wieder bis er mit dem vierten Sonnenaufgang im letzten Dorfe angelangt ist* » (p. 271). Le poète caractérise ici son style personnel. Il ne s'intéresse point au mouvement progressif, à la

suite continuelle des actions dramatiques; il aime mieux peindre délicatement toutes les nuances d'un état d'âme, suivre attentivement les vibrations, les changements intérieurs et presque imperceptibles qui constituent les relations vitales entre les hommes et les choses.

Ce sont donc les vivants tableaux d'états variables de la nature et de l'homme qui conviennent à son génie contemplatif. Il suspend le récit du voyage de Noltén jusqu'au moment où celui-ci approche du but. La description très détaillée de la dernière partie de son itinéraire remplit plusieurs fonctions assez diverses. D'une part, le sentiment plus vif du voyageur, qui s'approche du lieu désiré, demande nécessairement une expression particulière et la trouve dans l'interprétation pathétique du lever du soleil, temps propice aux sentiments renaissants. D'autre part, la marche du jeune homme dans les environs de Neubourg permet de faire connaître les lieux de la deuxième partie de l'action sans être obligé de donner une énumération ennuyeuse des objets. L'espace traversé apparaît successivement, tel qu'il s'offre réellement au regard du voyageur. « *Mit einer unvermuteten Wendung des Wegs öffnet sich ein stilles Tal... aus ihm entwickelt sich ein zweites und drittes... und die Berge traten endlich auseinander... schon konnte man des Försters... Wohnung..., einzeln an die Seite des Berges heraufgerückt, unweit der Kirche liegen sehen* » (p. 272). Les verbes : « *öffnet sich, entwickelt sich, traten... auseinander* », expriment une sorte de mouvement apparent du paysage et produisent ainsi une description dynamique des objets immobiles, qui traduit bien l'impatience accrue du jeune homme. Tout reste dans la forme de l'impression primitive, le mouvement de l'individu se mêle inconsciemment à la vue des choses qu'il découvre successivement.

Tout de suite après son arrivée à Neubourg, la promenade de Noltén, à la recherche d'Agnès, nous révèle lentement, en trois tableaux, le milieu plus proche de la maison forestière (p. 273). Le poète indique la route de son héros, mais en

vérité, il ne décrit que les moments où le jeune peintre se trouve enfermé dans un lieu clos : l'église, le cimetière, où il aperçoit et sent attentivement tous les détails délicieux, toutes les expressions particulières qui caractérisent une atmosphère spéciale.

Une seule fois, pendant l'excursion des fiancés, à Halmedorf, le poète a voulu fixer continuellement le chemin de ses personnages par une description exacte du terrain ; mais il ne peut pas rendre un paysage vivant, cette description du « chemin » ne dessine que les lignes topographiques, les contours généraux qui annoncent les changements de relief. « *So wanderte denn der kleine Zug und gelangte bald aus dem Tälchen auf die fruchtbare höhergelegene Ebene, die sich abermals um ein wenig senkte, wo ihnen dann der reinliche, etwas steil heraufgebaute Ort entgegen sah.* » (p. 297). Cette phrase un peu longue et tortueuse marque par la suite des adverbess : « *bald, abermals,* », du verbe : « *senkte* » et des épithètes verbales : « *höhergelegene, steil heraufgebaute* », la succession exacte des différentes parties du paysage ; mais on ne voit pas l'existence réelle des objets dans une atmosphère vivante. On sent évidemment peiner le poète lorsqu'il tente de peindre quelque objet sans le secours de son style habituel. Il abandonne bientôt cette forme impropre, car, un peu plus loin, il ne décrit pas l'ascension de la colline Geigenspiel. Il ne recommence la description de la nature qu'au moment de l'arrivée au sommet. Là on s'adonne longtemps à cette vue surprenante et illimitée. « *In kurzem befand man sich auf dem Berg, tief atemholend und erstaunt über die unbegrenzte Aussicht.* » (p. 302). C'est ainsi qu'il introduit la peinture magnifique du panorama. Mais pendant le chemin, on n'entend que les causeries joyeuses des personnages.

Pendant le voyage des fiancés, le poète omet un espace de plusieurs semaines pour ne reprendre le récit des aventures qu'au moment où les voyageurs arrivent un soir dans une « ville libre ». « *Nunmehr überspringen wir einen Zeitraum*

von wenigen Wochen, in denen der Wagen unserer beiden Liebenden schon eine gute Strecke weit auf landfremden Wegen fortgerollt sein mag » (p. 327).

Même pendant une promenade dans les environs du château, la conversation entre les deux personnages, Agnès et Henni, sert à remplacer la description de la route. « *Unter ordentlichen Gesprächen gelangten beide zu dem nächsten Wäldchen und in der Mitte desselben auf einen breiten Rasenplatz, worauf eine grosse Eiche einzeln stand, die einen offenen Brunnen sehr malerisch beschattete* » (p. 407). Ce n'est qu'en arrivant au but de la promenade que le poète fait remarquer le monde environnant : le petit bois, qui contient au centre une vaste pelouse, où se trouve le puits ouvert, ombragé par un chêne pittoresque. Et déjà dans la description sobre et simple des objets qui composent cet endroit fascinant, on pressent l'importance future de ce lieu, choisi pour la mort de l'héroïne. Tout l'intérêt se fixe aux lieux mêmes des scènes, les parties accessoires du chemin des personnages sont généralement omises.

L'analyse de quelques descriptions de la nature a déjà montré la prédilection du poète pour le vivant tableau. Il donne rarement une narration suivie des actions, mais il préfère peindre l'aspect tranquille de l'existence humaine, agitée seulement par de fines vibrations, à peine perceptibles. L'homme et son monde sont rendus d'après les principes d'une *vision poétique*. Mörike ne décrit pas des tableaux fixes, mais l'existence se montre progressivement dans la forme naturelle de la perception. C'est presque toujours par la vue d'un personnage qu'il rend visible l'image du monde extérieur, et il choisit avant tout les moments d'une contemplation tranquille, pour introduire cette vue humaine de la nature extérieure.

Il y a trois motifs qu'il emploie fréquemment pour faire entrer la contemplation du monde extérieur dans le cadre du roman.

1° Le moment d'un arrêt, d'un repos après un mouvement

précédent, permet d'ouvrir les sens de son personnage à l'observation des environs.

2° La vue d'un paysage de la fenêtre n'offre qu'une partie encadrée et restreinte, le vrai tableau de la nature.

3° Un silence expressif de l'homme ému par un sentiment de la nature conserve cet état de contemplation paisible.

1° *Les Arrêts*

Nous avons déjà constaté les fréquents arrêts dans l'ensemble du roman et leur importance pour la description d'une nature immobile en apparence. L'analyse détaillée du « repos de Nolten à la lisière du bois » doit démontrer avec plus de précision la structure intime d'une de ces descriptions tranquilles. Elle est formée de trois parties principales qui se succèdent comme trois cercles concentriques, allant de l'extérieur vers l'intérieur (p. 270).

a) D'un point de vue assez élevé, le poète décrit d'abord impersonnellement le paysage et l'homme qui y avance. L'indication de l'heure permet une transition vers la deuxième partie plus intime.

b) C'est le personnage qui aperçoit son monde environnant : « il regarda » ; mais avant de donner cette vue personnelle, le poète caractérise la situation particulière du lieu de repos par une foule de petits détails précis. Comme dans les poésies : *Die schöne Buche. Am Waldrand. Bebenhausen XI*, il montre clairement la place de l'observateur dans le paysage et les gestes psychiques qui résultent des relations délicates et multiples des sens et de l'âme avec le monde extérieur aperçu et senti. Ce sont surtout ces relations diverses entre l'homme contemplateur et la nature contemplée qui représentent le sujet principal de beaucoup de poésies de Mörike. Il s'intéresse aux tensions à peine perceptibles entre l'âme et le monde extérieur, entre la proximité et les lointains, au doux conflit entre deux sentiments opposés, aux oscillations indécises entre deux états d'âme.

De cet endroit « à la lisière d'un bois » (Mörke a toujours eu une prédilection pour ces lieux entre deux régions différentes), Nolten regarde « la plaine fertile » (« ...*die reiche Ebene, welche in grösserer und kleinerer Entfernung verschiedene Ortschaften und die glänzende Krümmung eines ansehnlichen Flusses zeigte* »). Il ne choisit que quelques détails importants pour faire connaître le caractère général du paysage, et il emploie les noms et les épithètes vigoureux et simples de la prose de Goethe âgé. On se rappelle que *Wilhelm Meister* était son livre préféré pendant qu'il travaillait au roman.

c) Détournant son regard du lointain, Nolten s'absorbe dans le sentiment du tout proche. « ...*überall wirbelten Lerchen, und Schlüsselblumen dufteten in nächster Nähe* ». Le chant des oiseaux, l'odeur délicieuse des fleurs sont des motifs simples, mais puissants, pour inspirer cette tendre poésie du printemps. Et finalement un désir irrésistible du cœur vers « un bien sans nom » s'élève de cet abandon délicieux aux « formes touchantes de la nature », qui l'attirent et qui le repoussent continuellement. Cette vague tendresse indéterminée ne trouve d'autre issue que le « son amoureux » des beaux vers qui la changent en musique harmonieuse. Une lente transition de l'extérieur vers l'intérieur a ainsi épuisé tout le contenu visible et sensible d'un paysage.

2° La nature vue de la fenêtre

Nous avons déjà analysé ce geste fréquent des personnages du roman : quand ils se trouvent dans une chambre, ils s'approchent presque toujours de la fenêtre et regardent l'extérieur qui devient ainsi « évident ». Lorsque Mörke décrit un paysage, vu par la fenêtre, il révèle plusieurs de ses tendances intimes. La vue restreinte n'offre qu'une partie du paysage immense. En limitant l'horizon, il est possible de former un « tableau », et dans cette restriction, la nature gagne en intensité ce qu'elle a perdu en étendue. Ainsi Nolten, entré dans le

moulin, sorti du séjour direct dans la nature, commence à voir et à comprendre le caractère du paysage restreint. Les menus objets qu'il peut remarquer lui révèlent mieux « l'essence du printemps » que toute la nature vaste et illimitée.

On voit déjà dans le *Maler Nolten* que le poète tend souvent vers l'observation attentive et la description des petits détails du monde extérieur et des menus objets. Cet intérêt croissant me paraît annoncer une tendance latente vers ce style qu'on a appelé : « Biedermeier » (G. Weydt). Car de la « limitation » volontaire d'une vue infinie résulte presque toujours nécessairement une limitation agréable du sentiment. Un état d'âme, d'abord vague et indéterminé, se réduit, se limite et devient expressif (p. 250). Cette tendance artistique correspond aussi à l'orientation présente de la vie du poète. Dans ses lettres à sa fiancée Louise Rau, il a souvent exprimé le désir et la nécessité d'une *limitation* (« *Beschränkung* ») pour mieux développer sa personnalité (1) « ... *die Beschränkung meines Daseins, die mir erst die wahre Freiheit geben soll, und indem mein Horizont sich zu verengen scheint, wird er sich vielmehr erweitern, die Spannkraft der Seele... ist nun auf einen Punkt gewiesen, und mit der Strenge manigfaltigerer Pflichten wächst die Aussicht ins Leben* ». La « limitation » de son existence, jusqu'alors indépendante, doit lui donner la vraie liberté, la vraie force. La tension de l'âme jusqu'à maintenant dispersée çà et là, sera désormais dirigée vers un seul point. Mörike aime souvent la vue d'un paysage à cause d'une limitation partielle (2). Il y a donc, dans la vie et dans l'art du poète, un effort continu pour transformer l'infini d'une conception romantique en ce fini normal et sain d'un nouveau classicisme.

Vue à travers une fenêtre, la nature se modifie de bien des manières. Les regards sont dirigés vers un seul point déterminé et encadré ; le tableau du paysage devient plus intime.

(1) « Luise », p. 145.

(2) « Luise », p. 226.

La fenêtre isole l'homme et le force à demeurer dans l'état d'une contemplation tranquille. C'est ainsi qu'on montre Agnès retenue dans une sorte de tableau naturel. Nolten l'aperçoit dans le jardin, mais il lui est impossible de l'approcher, de lui parler. Etant dans l'église et séparé d'elle, il est forcé de jouir de la « vue pure d'Agnès ». Il la contemple attentivement, tranquillement, sans bouger de place.

3° *Le silence*

Cette contemplation tranquille d'un état de la nature ou d'un tableau humain, n'est pas nécessairement liée à la présence d'un objet isolant ; quelquefois un silence ému de l'homme suffit aussi pour constituer un de ces magnifiques tableaux de la nature. Pendant la promenade nocturne des fiancés dans le jardin, les gestes ravis et respectueusement silencieux des êtres humains font bien sentir l'atmosphère de la belle nuit d'été (p. 324). L'air et le clair de lune y sont les facteurs essentiels pour créer ce tableau magique d'une nature merveilleuse qui entoure les mouvements lents et gracieux du jeune couple. Ils s'approchent silencieusement de la fenêtre, respirent « un souffle balsamique » et voient la lune éclairer le jardin. « *Stillschweigend treten beide ans offene Fenster, eine balsamische Luft haucht ihnen entgegen ; der volle Mond war eben aufgegangen und setzte die Gegend, das Gärtchen ins Licht. Sie deutete hinab...* » Leur contemplation silencieuse ne sera interrompue par aucun son, c'est par un geste seulement qu'Agnès exprime son désir de descendre, et ensuite ils se promènent lentement entre les enclos de roses épanouies. « *Sie wandelten den mittleren Weg vom Haus zur Laube zwischen aufblühenden Rosengehegen, Hand in Hand auf und nieder.* » Chaque mot de ces phrases limpides est marqué par la beauté extraordinaire des impressions nocturnes. « *Die balsamische Luft, der volle Mond, die aufblühenden Rosengehege* », tous ces éléments beaux et mélodieux communiquent directement une impression de grâce. Un vivant tableau

naît de l'ensemble de gestes, de sensations et de sentiments inexprimés. La lumière, le parfum et l'atmosphère d'une belle nuit d'été sont vraiment sentis.

Mörike, artiste contemplatif, ne sait pas rendre les moments dramatiques de la nature. L'orage qui précède la catastrophe reste donc en vérité indescriptible. Il peint admirablement tous les moments qui l'annoncent : « *Hier oben herrscht noch eine dumpfe Stille, kaum hört man einzelne Tropfen auf dem nächsten Kastanienbaum aufschlagen...* » (p. 379), mais le tumulte (« *Aufruhr* ») même de la nature n'est indiqué qu'en quelques expressions conventionnelles. Après l'orage, la description trace à nouveau les moindres détails de la transition vers l'état paisible. « *Der Himmel hatte sich erschöpft, der Regen hörte auf, hier und da traten die Sterne hervor. Die angenehme Luft, das Tropfen der erquickten Bäume, ein sanftes Wetterleuchten am dunkeln Horizont machte die Szene erst recht einladend* » (p. 380). Il aime suivre les transformations à peine perceptibles de la vie intérieure qui remplit ses tableaux tranquilles d'états de la nature des douces vibrations de l'existence. Comme dans sa propre vie, il voudrait omettre dans son œuvre artistique les moments d'une activité exaltée et dramatique dont Jean Paul a imprégné ses scènes grandioses et baroques d'une nature tourmentée. Les vivants tableaux de Mörike ne rendent pas des états immobiles et raides, ils ont, au contraire, une vie très intense, tout à fait intime. Il n'aime pas les manifestations retentissantes de forces brutales ; ses descriptions ne contiennent que d'infimes mouvements que l'on remarque à peine. L'épanouissement lent et tranquille est la forme caractéristique de ces fines évolutions intérieures d'un état d'âme ou d'un état de la nature. La description dynamique de la vie secrète d'un milieu restreint et limité se concentre pour ainsi dire en un seul mot. Les épithètes, souvent formées de participes présents, n'indiquent pas la qualité permanente et fixe d'un objet, mais son état vivant et continuellement variable. Je ne cite que quelques

exemples : « *des langsam andämmernden Morgens* » (p. 187) ; « *die dämmernde Schneelandschaft* » (p. 97) ; « *auf der keimenden Landschaft* » (p. 230) ; « *in den stille grünenden Raum* » (p. 273) ; « *zwischen aufblühenden Rosengehegen* » (p. 324). Toutes ces épithètes ne caractérisent pas les qualités abstraites d'un paysage, mais sa situation vivante ; par exemple l'expression « *die keimende Landschaft* » ne note pas le contenu objectif d'un paysage particulier, mais son mouvement immanent, les manifestations discrètes des forces cachées, son état printanier. Le geste latent de la nature semble devenir sensible en un seul mot dynamique. Et si le poète était incapable de décrire les drames passionnés de la vie humaine et de la nature extérieure, il savait, au contraire, peindre admirablement les fines vibrations, les mouvements « à peine » visibles qui constituent, en réalité, la vie des choses, qui annoncent les vraies forces vitales.

II. — LES RELATIONS PSYCHIQUES ENTRE L'HOMME ET LE MONDE EXTERIEUR

Les personnages du roman ne sont pas montrés seulement dans leurs rapports « visibles » avec les objets, avec la nature extérieure. Avant tout, le poète tend à rendre les liens invisibles et purement psychiques qui existent entre l'âme humaine et le monde extérieur. D'une part, un état d'âme n'est pas exclusivement la conséquence de conditions humaines, mais il résulte aussi, en partie, de l'influence qu'exerce l'état de la nature, un lieu, une saison, une heure ou un temps sur des êtres toujours sensibles. D'autre part, le poète-psychologue ne rend l'aspect du monde extérieur qu'à travers la vue personnelle et momentanée de celui qui le contemple. Les attributs positifs ou négatifs, dont il se sert pour qualifier un milieu, dépendent donc indirectement de la disposition momentanée de son personnage. Il ne décrit pas les qualités objectives des choses, mais les propriétés relatives qui leur sont

imposées inconsciemment par l'état d'âme de l'être humain. L'image du monde extérieur se forme en relation étroite avec l'évolution psychique des différents personnages. Le poète ne prétend aucunement donner une image absolument vraie, elle n'est vraie que dans la sphère des croyances personnelles ; « il semble » qu'il en soit ainsi. Cette expression indécise montre bien combien *l'aspect* du monde lui paraît relatif et incertain. Il y a donc deux possibilités de relations psychiques entre l'homme et le monde extérieur. D'une part, le poète montre l'influence, l'effet de la nature, de l'espace et du temps, sur l'état psychique de l'homme, et d'autre part, le monde extérieur est parfois nuancé par l'état d'âme du personnage qui le regarde. Mais il n'existe, en vérité, aucune séparation bien nette entre ces deux points de vue différents, ils se remplacent et ils se complètent mutuellement sans qu'on puisse limiter leurs domaines.

A. — L'INFLUENCE DE LA NATURE SUR L'ÂME HUMAINE (1)

Larkens, connaissant bien l'effet du milieu sur un état d'âme, fait transporter son ami malade et morose dans une autre salle, surnommée « *die goldene Laterne* », dont il vante surtout la « clarté extraordinaire » ; et il est vrai que Nolten s'y sent mieux, allégé et tranquilisé par un milieu « aussi gai qu'intéressant ». Les sentiments du personnage sont immédiatement transformés par l'aspect de cette salle.

Les différentes saisons surtout ont une influence puissante sur l'homme, et leur action secrète sert souvent à préparer

(1) Mörike même a souvent éprouvé l'influence de la nature sur son état d'âme. Et ses lettres contiennent de nombreuses remarques sur ces changements psychiques. (Deutsche Rundschau 1895. I. p. 44. 8-IV-1827.) « *Der Abend hat mir durch die Natur eine ganz sanfte Freude mitgeteilt.* »

« Luise », p. 49. « *... ich empfand es diesmal so recht, welch ein reines Naturwesen doch der sonst so verpönte Winter an sich hat, wie auch er es versteht einem das Herz weitzumachen... so teilt sich dir ein Gefühl von Lust und Stärke mit.* »

un nouveau sentiment, en accord ou en contraste avec la nature. L'importante conversation entre Larkens et Nolten, qui, à la fin de la première période, annonce déjà la naissance d'une nouvelle époque, est conçue dans l'atmosphère de la « nouvelle saison ». Le réveil du sentiment vital chez Nolten s'accomplit en même temps que le renouveau de la nature. Il est ainsi lié au cercle de la vie universelle. Il naît sous l'influence irrésistible du monde « qui germe » (« *keimend* »). Toute l'âme du jeune homme, à peine guéri, est imprégnée de « cette disposition tendrement émue » qui vient pénétrer les hommes au seuil du printemps (1), « ... *jene zärtlich aufgeregte Stimmung, womit die neue Jahreszeit den Menschen... heimzusuchen pflegt* » (p. 230). Ce sont surtout les sensations fraîches et agréables de l'air et de la lumière qui lui procurent cet état de bien-être printanier : « *diese erquickende Sonne* », « *der junge Hauch* ». Le rajeunissement passager du peintre est l'œuvre de toute la nature ; l'atmosphère magique du printemps a éveillé un sentiment latent, et la nouvelle saison est devenue le symbole actif du renouveau de l'homme.

La transformation décisive d'un état d'âme est même motivée uniquement par l'influence d'une scène extraordinaire de la nature qui dilate pour ainsi dire le cœur. C'est après l'orage qui a détendu l'âme du jeune homme que Nolten se décide à avouer à Agnès la mystification bienveillante de son ami. Sous l'impression de ce spectacle grandiose de la nature déchaînée, il sent la force de rompre toutes les précautions artificielles qui lui ont conservé un bonheur fictif. Il y a donc une relation causale entre le déchaînement des forces destructrices de la nature et leur effet psychique : l'élévation et la dilatation de l'âme, d'où résultera cette résolution irréfléchie, cause principale de la catastrophe.

Les états de la nature extérieure ne suscitent pas toujours chez l'être humain des sentiments qui leur correspondent.

(1) Cf. F. K. I. 245.

Quelquefois, par un jeu contradictoire, c'est justement un état d'âme opposé qui résulte d'un contact avec la nature. Le contraste fait mieux ressortir le sentiment personnel de l'homme (1). Ainsi « l'effet bizarre de cette vue mélancolique de l'automne » (« *die verkehrte Wirkung dieses melancholischen Herbstanblickes* ») est le sujet essentiel d'une causerie mi-sérieuse, mi-plaisante entre le jeune Nolten et sa sœur, pendant qu'ils cheminent lentement vers la ruine Rehstock (p. 196). Les deux enfants ont encore des rapports familiers avec la nature extérieure. Adelaïde aperçoit « le visage du jour » et le décrit avec des détails amusants. L'expression, la physionomie particulière de chaque objet est reconnue, sans intervention de la réflexion. La jeune fille sait donc dépeindre et caractériser, avec beaucoup de tendresse et de délicatesse attentive, l'état personnel de cette « journée singulière ». Elle plaisante un peu sur la « figure boudeuse » (« *das mockige Gesicht* ») de l'atmosphère orageuse qu'elle traite comme une amie. Mais bientôt elle devient plus sérieuse, car l'aspect des « journées grises » lui communique d'abord un sentiment de tristesse (p. 195). Mais quand elle a longtemps contemplé cette expression des « *trauerfarbenen Tage* », un sentiment contradictoire élance son âme plus haut. « Une joie inexplicable » la remplit jusque dans les recoins les plus cachés de son âme. Les différents états psychiques se développent successivement, en rapport continu avec les états variables de la nature. Mais ces relations subissent quelquefois des changements voulus. Le cœur oscille d'abord indécis entre l'influence maussade du dehors et son propre sentiment opposé, d'une joie tout à fait intime et intérieure, et il se décide enfin, par un mouvement contradictoire, de se replier en soi. Le geste visible d'Adelaïde, de se serrer plus étroitement dans son manteau pour se protéger contre le froid, est aussi un geste sym-

(1) Cf. F. K. I. 25.

bolique ; elle ferme l'intérieur contre les influences du monde extérieur. « Elle se chauffe maintenant le cœur et se berce dans les propres pensées joyeuses. »

Le poète se sert souvent de ce parallélisme expressif entre les états de la nature et les états d'âme pour tracer plus clairement l'évolution rapide d'un sentiment jusqu'alors inconscient. Les différents moments du lever du soleil peuvent bien montrer les transformations intérieures d'un sentiment naissant. Ainsi, en approchant du village de sa fiancée, le cœur de Nolten éprouve la lutte entre les ténèbres de la nuit et la lumière pâle du soleil, comme un conflit psychique. Il reste indécis, abattu, anxieux jusqu'au moment où, avec le premier rayon du soleil qui traverse les nuages, la résolution ferme s'élance d'un « bond aussi courageux » que l'astre ascendant. Parfois, les personnages cherchent eux-mêmes l'endroit qui corresponde à leur sentiment heureux ou malheureux. « *Denn jedes sehnte sich, sein glückliches Gefühl in freier Weite noch leichter auszulassen* » (p. 301). Au changement d'esprit de Jeune-Volker ne convient plus cette vaste colline, l'ancien lieu préféré de ces jeux inconscients et légers. Après l'événement miraculeux, il se retire, se cache instinctivement dans le fond des bois pour s'abandonner aux pieuses contemplations.

Pendant les moments décisifs du roman, les relations multiples entre l'âme et le monde extérieur font apparaître les fines transformations presque imperceptibles de l'âme humaine et introduisent ainsi les nouvelles phases de l'action. Quand Nolten a appris la mystification et l'intervention de Larkens, le poète ne décrit pas son désespoir, sa douleur, sa confusion et le réveil final de l'amour oublié pour Agnès, mais tous ces différents états d'âme se succèdent, s'accomplissent au milieu de la nature et en relation étroite avec elle. Plus tard, c'est dans le milieu symbolique du « labyrinthe » que

se préparent l'aveu fatal de la mystification à la fiancée trompée et l'influence dangereuse d'Elisabeth (1).

Le psychologue Mörike note soigneusement toutes les phases que traversent les sentiments agités de son héros après la lecture des lettres de Larkens. Cette révélation inattendue cause d'abord une sorte d'aveuglement complet au monde extérieur, à toute la réalité (p. 247). Le jeune homme court à travers le paysage comme un aveugle, guidé par son instinct. C'est dans une indifférence rêveuse pour tout ce qui lui est extérieur que son imagination surexcitée travaille fiévreusement et lui voile les yeux par « un délire doux et puissant ». Car, pendant une transformation importante du sort, ce délire couvre d'abord la réalité comme « une tapisserie magique ». L'homme n'aperçoit alors rien du monde extérieur, il est absorbé par son sentiment tout-puissant qui lui bouche les yeux. Mais ce songe intérieur se dissipe peu à peu, et Nolten remarque soudainement la contrée. Il voit un objet connu : « *die Heermühle* », et il se tourne instinctivement vers ce lieu restreint, car il y cherche « sa place familière dans la chambre du meunier. Cela lui semble le seul endroit du monde qui puisse convenir à sa disposition actuelle ». Il se retire de la nature vaste et illimitée, où il ne peut s'accrocher à rien, et, pour éclaircir ses sentiments troublés, pour raffermir son cœur, il choisit un milieu bien clos, bien tranquille, qui lui communique une sorte de sécurité momentanée. (« *Er fühlte sich sonderbar beklommen und bange vor der Zukunft und zugleich sicher in dieser eingeschlossenen Gegenwart.* »)

L'aveuglement antérieur a maintenant disparu, ses sens s'ouvrent pour apercevoir la réalité des choses. Nolten re-

(1) Car pendant toutes les scènes finales, la nature extérieure correspond par des aspects, des états symboliques, aux événements humains. Ainsi, au sort qui s'assombrit s'accorde la nuit, c'est elle qui enveloppe la rencontre avec Elisabeth, la fuite et le suicide d'Agnès; et la mort mystérieuse de Nolten est entourée d'un milieu aussi orageux et obscur que l'épisode final.

garde longtemps par la fenêtre; et de cette place retirée, il peut mieux jouir du paysage printanier que dans la nature même. « *Um wieviel lieblicher, eigener kam ihm an dieser beschränkten Stelle Frühling und Sonnenschein vor, als da ihn dieser noch im Freien und Weiten umgab.* » Pendant la contemplation du tableau restreint de cet endroit simple et modeste, il prend assez de recul pour pouvoir réfléchir sur sa situation. Toute cette masse désorientée de sentiments contradictoires et captifs peut alors être délivrée par le choc d'un menu objet qui rappelle un souvenir oublié. Son cœur s'ouvre, et le passé, Agnès, tout son monde oublié le touchent, il se croit capable de rajeunir la vie d'autrefois, (« *dass Altes neu werden könne* »). Mais quand les sentiments refoulés et inconscients se sont éclaircis, quand la résolution est prise, le lieu extérieur a rempli sa fonction. (« *Nolten hatte keine Ruhe mehr an diesem Ort.* ») Nolten ne peut plus demeurer en cet endroit, il prend congé et retourne pensivement chez lui. (« *und ritt gedankenvoll im Schritt nach Hause.* ») Ce mouvement équilibré et réfléchi de son retour, comparé à sa première course irrégulière « tantôt lente, tantôt fougueuse », représente visiblement la transformation de son état d'âme.

C'est toujours « le sentiment communiqué » qui détermine, qui règle la durée du séjour dans un lieu (p. 273 « *Jetzt hatte er kein' Bleibens mehr an diesem Ort.* ») « Maintenant, il ne pouvait plus rester à cet endroit », veut dire que le contenu psychique du lieu, le cimetière de Neubourg, a atteint une efficacité extrême. Le jeune homme est obligé de quitter cet endroit trop plein de souvenirs anciens. Après la disparition d'Agnès, l'inquiétude et le découragement du peintre s'expriment visiblement dans ses gestes. « *Es trieb ihn im Schloss, es trieb ihn im Freien umher...* » (p. 391). Son agitation ne lui permet point de séjour tranquille; sans pouvoir se fixer, il erre dans la propriété.

Ces relations très intimes entre l'âme humaine et le monde

extérieur ne sont jamais plus étroites, plus profondes que pendant la promenade de Nolten dans le *labyrinth* (p. 373); car cet épisode sans action n'est que la préparation artistique, le présage symbolique de la catastrophe finale. Pour bien analyser cet art discret du poète, il faudrait suivre, dès les premiers mots, tous les petits détails significatifs de la description. Déjà les premières phrases, en apparence purement descriptives, contiennent, dans leur rythme, dans le double sens des mots, le pressentiment d'un malheur inévitable. « *Es war ein schwüler Nachmittag.* » Cette simple indication du temps annonce l'atmosphère lourde et chargée avant le déchaînement de l'orage. L'inquiétude foncière n'est point exprimée, mais elle se communique aux phrases simples et courtes, interrompues par des silences. « *Die Wege sind sehr reinlich gehalten, — die Wände glatt mit der Schere geschnitten.* » Ces propositions, volontairement objectives et presque un peu trop sobres, cachent, au fond, la révolte d'un sentiment troublé. Toute cette description exacte est enveloppée de l'atmosphère étouffante d'un « lourd après-midi ». La peinture détaillée du *labyrinth* montre même jusque dans la structure des phrases la forme et l'architecture des allées et des cabinets de verdure. « *...weil die grünen, meist spiralförmig umeinanderlaufenden und durch unzählige Zugänge unter sich verbundenen Gemächer fast alle einander gleichen...* » Comme dans le moulin, le sentiment vague et troublé du personnage est contenu dans le milieu étroit des « cabinets de verdure » qui se suivent. Le peintre ne remarque point l'aspect particulier du lieu, il marche dans « l'ombre agréable » qui convient à son état d'âme. Tout s'accorde, ici, à sa disposition momentanée, et ainsi il s'abandonne tranquillement à ses pensées. Quand il arrive enfin au centre du *labyrinth*, une rotonde un peu plus grande que les autres arrête sa marche inconsciente et rêveuse. Il s'y repose et respire l'atmosphère calme et silencieuse de cet endroit retiré qui « convient parfaitement à ses sentiments. » « *... und diese sanfte Dämmerung, die Einsamkeit*

des Plätzchens, wo kaum das Summen einer Fliege die tiefe, süsse Mittagsstille unterbrach, alles stimmte vollkommen zu den Gefühlen unsres Freundes. » Il se laisse bercer par « le doux crépuscule, la solitude de la rotonde, où à peine un bourdonnement de mouche vient interrompre le silence doux et profond de midi ». Le clair-obscur favorise le balancement indécis des sentiments opposés en son cœur. Comme souvent chez Mörike, c'est le doux silence de midi que l'on ne remarque que par un son qui accentue, pour ainsi dire, l'impression de tranquillité générale. Mais la lecture des poésies romantiques sur Pérégrina détruit ce balancement indéterminé des sentiments par l'accent plus fort du passé. Le calme silencieux et rêveur, le crépuscule agréable de l'endroit ne peut plus fixer l'inquiétude du peintre. Il se lève instinctivement et marche sans s'en apercevoir, à travers les allées en lacets du labyrinthe. « *Mechanisch steht er endlich auf und lässt sich von der träumerischen Wirrung der grünen Schattengänge eine Zeitlang willenlos hin und wieder ziehen* » (p. 379). Le monde extérieur n'est pas décrit, mais le parfait accord avec le sentiment de l'homme permet de le caractériser par des expressions psychiques; « *die träumerische Wirrung* » du labyrinthe pourrait aussi bien désigner l'état d'âme de Nolten. Il ne remarque plus les différentes cellules, mais l'expression « *grüne Schattengänge* » note l'impression vague que le peintre éprouve dans ses sens engourdis. C'est toujours « l'ombre, le crépuscule, l'obscurité agréable » qui sont perçus instinctivement par un sentiment également obscur et inconscient. « *So lieblich war die schmerzhaft e Betäubung seiner Seele, so sehr hat er sich in die Wundergärten der Einbildungskraft vertieft, dass, als er nun ganz unvermutet sich am Ausgang des Labyrinthes dem hellen, nüchternen Tageslicht zurückgegeben sah, dies ihm das unbehaglichste Erwachen war.* » L'étourdissement douloureux et agréable de l'âme, l'absorption dans « les jardins merveilleux de l'imagination » sont entourés par un milieu discret qui, par son ombre, par ses allées en lacets, correspond entiè-

rement aux besoins d'une rêverie imaginaire. L'intérieur et l'extérieur sont si étroitement unis qu'un changement inattendu du milieu déchire « désagréablement » ce tissu merveilleux de l'imagination et du rêve. La lumière claire et directe du jour qui succède brusquement au crépuscule doux du labyrinthe cause ainsi « le réveil le plus désagréable ». Le repliement du cœur dans les régions sombres et magiques s'exprime inconsciemment dans l'épithète négative qui déprécie la lumière (« *nüchtern* »). Chaque état d'âme demande son climat, son atmosphère correspondante : la rêverie et l'imagination cherchent la nuit ou au moins un crépuscule obscur, mais la résolution ferme se détourne, au contraire, de l'obscurité et désire la lumière brillante du soleil. « *Wär' es nur Tag und würde rings die Gegend vom tausendfachen Glanz der Sonne widerleuchten* » (p. 381).

B. — LE CARACTERE PSYCHOLOGIQUE DU MONDE EXTERIEUR

Parfois même, un sentiment très marqué se projette sur l'aspect du monde extérieur, qui prend alors le caractère psychologique d'un moment exceptionnel.

Ainsi la douleur de Constance lui fait apparaître son habitation ordinaire comme une « triste demeure » (« *trauriges Gemach* » p. 160) ; la chambre où Nolten est aux arrêts devient une « triste prison », (« *trauriges Gefängniszimmer* »), et le sentiment universel qualifie l'endroit où l'on trouve Agnès évanouie comme « l'endroit malheureux » (« *den unglücklichen Platz* » p. 387). Mais en quittant la scène d'un épisode agréable, on la nomme « le lieu heureux » (« *der glückliche Ort* », p. 316), dont on se sépare difficilement. Pour un sentiment très vif, toute la nature semble sympathiser avec l'événement humain ; l'atmosphère n'a plus de propriétés objectives ; l'enterrement de Larkens est annoncé, voilé « d'un crépuscule plein de présages ». (« *seine ahnungsvolle Dämmerung* », p. 358). Mais surtout pour l'âme naïve du héros légén-

daire, Jeune-Volker, le monde extérieur paraît refléter tout changement de son état d'âme. La forêt s'afflige avec lui sur la mort du « bel animal » ; et il s'étonne lui-même de la clarté merveilleuse qui succède à sa conversion. « *Und wunderte mich schier ob einem gnadenreichen Schein und Klarheit so rings-umbher außgossen ward* » (p. 308). A ce moment de la naïveté, la vue variable du monde est conçue comme un miracle. Le sentiment se communique directement aux choses qu'il peint de la couleur psychique.

C.— LES TRANSFORMATIONS PSYCHIQUES DEVIENNENT
PLUS AIGUES PAR RAPPORT A LA NATURE
IMMUABLE

L'appréciation différente d'un même lieu est pour Mörike un moyen pour faire mieux ressortir un changement psychique des relations entre les personnages. En retrouvant un endroit déjà connu et observé avec d'autres sentiments, on peut mesurer et se représenter la distance qui sépare un nouvel état d'âme d'une phase évoluée.

Le commencement et la fin de l'amour entre Nolten et Constance apparaissent comme un épisode particulier dans la première partie du roman. Il est possible de suivre minutieusement tous les moments de l'évolution d'un sentiment. Car, pendant l'événement décisif, la déclaration d'amour à Constance, le poète confronte deux fois les différents états d'âme de son héros avec le même lieu, qui inspire, avant et après l'aveu, des sentiments différents. La grotte, le milieu même de l'événement, oppose son aspect invariable au sentiment exalté. Le paysage hivernal invitait, le matin, aux rêveries amoureuses, mais en rentrant, la nuit, Nolten sent, devant cette nature immobile, toute l'étendue immense de son bonheur. La réalisation inattendue de ses rêves lui paraît encore plus extraordinaire. Au commencement et à la fin de cette scène, le héros touche ainsi les mêmes points extérieurs qui, chaque fois, représentent pour lui une autre valeur.

Le paysage hivernal forme pour ainsi dire le cadre extérieur et plus général de l'épisode. Quelques indications objectives sur le temps, la saison, l'heure, introduisent, peu à peu, une vue plus personnelle. C'était « un gai matin de janvier, le soleil venait de se lever », quand Noltén approcha rapidement des arrières-plans solitaires (« *einsame Gründe* »). Et se tournant ainsi vers le personnage, le poète rend exclusivement « les douces impressions » que l'état d'âme de son héros reçoit aujourd'hui plus vivement. La description du paysage est faite à la manière d'un peintre qui compose un « tableau d'hiver ». « *Rings gewährte die Landschaft in dichter Schneehülle und nur von dunkeln Waldstrecken durchbrochen, ein vollständiges Wintergemälde, und die Gemütsstimmung Noltens nahm diese stillen Eindrücke heute besonders willig auf.* » On n'y remarque que le caractère général du paysage, recouvert d'une neige blanche et assombri, ça et là, par les quelques taches plus foncées des forêts. A la contemplation tranquille s'ajoute encore un mélange indéterminé de « *Lebenslust* » et de « mélancolie », qui s'exprime finalement par l'intermède musical d'une « vieille chanson ». Le sentiment vaguement amoureux prend son essor à la vue du magnifique lever de soleil qui colore cette calme blancheur de la teinte ardente d'une vive passion. Car le drame émouvant du soleil levant est le moment propice aux attentes impatientes, aux désirs passionnés (1).

En revenant, le soir, de cette visite chez la comtesse, Noltén traverse encore une fois le paysage qui excitait le matin son amour, qui inspirait ses rêveries. Mais maintenant, heureux bien au delà de ses timides espérances, il le voit avec d'autres yeux : « *Er hatte Zeit, seinen Gedanken über den heutigen Tag, seinen Besorgnissen und Hoffnungen stille nachzuhängen, indes der Mond mit immer hellerem Lichte die dämmernde Schneelandschaft überschien. Was hatte sich doch*

(1) Cf. p. 50, 272, 381.

verändert in den wenigen Stunden, seit er diese Wege hergeritten! » (p. 97). L'adverbe « *stille* » caractérise non seulement l'état de Nolten, mais, en même temps, il convient à l'aspect du monde extérieur. On voit l'homme avancer lentement dans ce paysage hivernal qui, en deux expressions intraduisibles, apparaît réellement vivant. « *Die dämmernde Schneelandschaft* » est doucement éclairé par la lumière de la lune. Le poète n'esquisse plus un tableau composé du paysage, mais il dépeint son aspect lumineux, les vibrations mêmes de l'atmosphère en mots équivalents. La simultanéité des états extérieurs et intérieurs est rendue par une seule préposition : « *indes* », qui suffit pour montrer l'homme entouré de la nature. Mais bientôt Nolten quitte cette tranquillité pensive; comparant sa nouvelle situation aux idées du matin, « représentées » par ce lieu, il reconnaît l'immensité de son bonheur. Son enthousiasme ne se contente plus du tableau silencieux et simple, il élève son regard vers les astres, vers la profondeur bleue du ciel pour jouir de son extase sublime.

Cette opposition entre deux états d'âme, provoquée par la rencontre du même lieu, devient encore plus évidente, — parce que les deux moments sont plus proches, — dans l'épisode de la *belle grotte* (p. 88). Le caractère « merveilleux et grandiose » de ce lieu produit d'abord une élévation des sens. L'imagination attend quelque chose d'extraordinaire, quelque chose de décisif qui lui est annoncé par ce milieu singulier. Car l'imagination impatiente et tendue du jeune homme saisit chaque occasion pour déchiffrer dans l'aspect du monde extérieur un symbole de ses désirs. Mais quand l'événement inattendu a dépassé toutes les espérances rêvées, ce lieu, qui d'abord semblait annoncer quelque chose d'extraordinaire, ne suffit plus pour supporter l'enthousiasme de son cœur. Il le sent « froid, impassible autour de lui ». L'obscurité réelle devient plus intense par contraste avec l'ardeur « pourprée » du sentiment. Il n'y a que des masses grossières qui ne disent rien de la douce présence de la bien-aimée. Cet endroit, d'abord

présage stimulant, n'est senti que par rapport à un état subjectif qui est changé, et auquel il ne peut plus répondre.

L'impassibilité de la nature extérieure, qui ne sympathise point avec le sort humain, est un motif essentiel pour montrer la fin de l'amour de Constance. Le ciel nocturne forme le fond insensible et immuable devant lequel se transforment les événements humains qui ne sauraient ni toucher, ni altérer la clarté tranquille de la belle nuit. L'indication précise du temps et de l'heure commence cette scène « sentimentale ». « *Es war eine überaus klare und schöne Winternacht. Die Glocke schlug soeben elf* » (p. 154). Constance est l'être humain qui sent, qui contemple le ciel nocturne. Elle ne cherche pas avidement, comme autrefois Nolten, un lieu sublime où donner libre cours à son sentiment (p. 97), mais « elle ouvre tranquillement son âme aux influences de l'extérieur ». Elle n'invite pas les astres à venir sympathiser avec elle, mais elle offre son âme aux impressions grandioses qu'elle en reçoit. « *Unruhig trat sie ans Fenster und liess den herrlich erleuchteten Himmel mit all seiner Ahnung, mit all seiner Hoheit auf ihre Seele wirken* » (p. 155). Mörike ne décrit pas l'aspect de la belle nuit, il le fait sentir à travers l'âme émue d'un personnage. Dans un geste de Constance, s'exprime non seulement l'effet esthétique de cette belle nuit, mais encore la forme particulière de sa vision de la nature. « *Lange, lange noch starrte Constanze, stillversunken... an die Fensterpfoste gelehnt, hinaus in die schöne Nacht* » (p. 156). « *Stillversunken* », ce mot caractérise admirablement l'abandon tranquille aux sentiments dont elle se berce par cette belle nuit. L'attitude de la jeune femme montre mieux qu'une longue analyse son état d'âme et l'état du monde extérieur.

Mais cette tranquillité silencieuse du cœur est bientôt détruite par la lecture des lettres falsifiées. Le parallélisme inconscient entre la nature et le cœur humain est rompu, il devient un contraste douloureux qui fait sentir plus brutalement le changement psychique. La douleur de la jeune

femme en est plus aiguë, comparée au calme invariable de la nuit. « *Ebenso ruhig und gelassen wie vor einer Stunde, da der Blick der Sterne das Gebet einer Glücklichen zu segnen schien, funkelten sie jetzt auf das Lager des unglücklichsten Weibes herab* » (p. 159). Sur le fond d'une nature constante, l'instabilité des situations humaines apparaît encore plus douloureuse.

D. — LA NATURE SYMBOLIQUE

Les liens intimes et multiples qui existent entre l'âme humaine et le monde extérieur sont employés quelquefois pour préparer d'avance l'arrivée d'un événement important. Un sentiment singulier de la nature, une vision qui y perçoit un mystère sont non seulement des impressions personnelles, mais ont encore une valeur symbolique pour la composition du roman. Ils précèdent et annoncent aux lecteurs l'évolution future du sort des personnages.

Il n'est pas spécial à l'art de Mörike de préparer ou d'accompagner les transformations décisives de la vie des héros par un aspect symbolique de la nature. Tous les poètes, et surtout les poètes romantiques, ont utilisé ce procédé artistique d'ajouter à un événement humain un monde symbolique. Chez Tieck, la nature extérieure n'est que le présage angoissant d'une catastrophe prochaine; les symboles s'accumulent constamment et inquiètent le lecteur qui attend impatiemment l'événement annoncé. (*Der Runenberg. Der blonde Eckbert.*) Dans le roman *Titan* de Jean Paul, c'est un orage caché dans le ciel qui accompagne symboliquement l'infâme imposture de Roquairol (1). Mais chez Mörike, le symbolisme un peu artificiel des romantiques devient naturel ou plutôt psychologique. Il s'explique sans difficulté par le fait réel des relations plus ou moins intimes de l'individu avec le

(1) Ed. Eduard Berend. Jean Paul : *Sämtliche Werke*. Abt I. Bd. 9, p. 367.

monde extérieur. La nature sentie peut contenir un présage pour des âmes hypersensibles : comme celle d'Agnès et de Henni. Car c'est toujours au moyen d'une vue personnelle et momentanée que les images variables du monde extérieur sont rendues.

Au centre du roman, pendant un moment de joie et de bonheur, l'âme délicate et un peu malade de l'héroïne perçoit dans les fonds brumeux et obscurs du paysage l'imminence d'un malheur. L'auteur avertit ainsi son lecteur que la vue magnifique des montagnes recèle des présages secrets. L'aspect étrange du paysage représente ici le symbole de l'existence réelle des personnages, il dénonce l'abîme profond sur lequel on a construit une vie momentanément assurée, qui va s'écrouler au moindre choc. Cette valeur symbolique de la vision du paysage n'a rien de l'importunité pénible des symboles artificiels de Tieck. C'est le caractère du personnage, son état d'âme, sa disposition particulière qui donnent aux impressions reçues cette nuance de pressentiment. L'attitude d'Agnès est bien différente de celle de son fiancé. Son regard ne survole pas rapidement la « mer éclatante des lumières et des couleurs », elle s'attache longuement à une partie plus retirée, plus obscure qui attire ses sens délicats. « *Besonders lang verweilte Agnes auf den Falten der vordern Gebirgsseite, worein der schwüle Dunst des Mittags sich so reizend lagerte, die ahnungsvolle Beleuchtung mit vorrückendem Abend immer verändernd, bald dunkel, bald stahlblau, bald licht, bald schwärzlich anzusehn. Es schienen Nebelgeister in jenen feuchtwarmen Gründen irgendein goldenes Geheimnis zu hüten* » (p. 303). Elle se laisse prendre par le spectacle, qu'elle qualifie discrètement par l'adverbe « *reizend* » et par l'adjectif « *ahnungsvoll* ». La lumière changeante, les brumes de l'atmosphère créent un tissu vapoureux qui reflète l'obscurcissement graduel de la nature. Les mots ne désignent rien que les effets réels des couleurs variables, et c'est à la fin seulement que la contemplation semble saisir le secret mystérieux qui

couve dans ces fonds humides et chauds. La beauté du phénomène atmosphérique n'est nulle part dérangée ou même touchée par le symbolisme inconscient qui captive l'âme de la jeune fille à cette vue. Le pressentiment n'est qu'à peine exprimé, car il ne naît pas de cette volonté consciente de connaître l'avenir qui cause la fausse interprétation du coucher du soleil dans l'esprit égocentrique de Nolten. La nature symbolique apparaît ici aussi émouvante, aussi vraie que le paysage étrange qui entoure Charlotte et le Capitaine dans les *Affinités Electives* (T. I. ch. 12), où la description de la soirée « fantastique » sur l'étang contient en germe l'image pressentie de l'avenir.

Un deuxième passage renforce plus tard les pressentiments cachés dans la contemplation du paysage. « *Währenddem hatte der Himmel sich umzogen, es wurde völlig Nacht und Agnes, von seltsamer Unruhe befallen...* » (p. 317). Pendant que les jeunes gens s'amuseut joyeusement, l'aspect de la nature a changé. « Le ciel s'est couvert, il fait complètement nuit » ; et parallèle à l'obscurcissement symbolique de la nature extérieure, l'âme sensible d'Agnès présume quelque malheur. Cet être presque extralucide est pris d'une angoisse étrange et inexplicable. Mais son inquiétude n'était pas « imaginée », elle a une cause réelle qu'on apprendra plus tard. L'ami de Nolten, le baron, est mort. Et cette mort est le premier événement sinistre, elle commence la chaîne des malheurs qui aboutira finalement à la destruction de tous les personnages importants.

La mort mystérieuse de Nolten est aussi précédée d'une contemplation spéciale de la nature. « L'âme merveilleusement agitée » de Henni est l'instrument sensible qui trouve dans l'état étrange et tumultueux de la nature un signe de l'éternité. « *Die Nacht war sehr unfreundlich, ein heftiger Sturm wiegte und schwang die hohen Gipfel der Bäume, und auf dem Dache klirrten die Fahnen zusammen* » (p. 423). Cette dissonance, cette agitation extraordinaire s'accorde symboli-

quement avec la fin mystérieuse, avec l'existence troublée du peintre. Mais pour Henni, cette nature orageuse contient encore un sens approfondi. Il écoute « voluptueusement la chanson des vents », son cœur se réjouit du tumulte ; car tout lui semble être « les gémissements » d'une nature prisonnière qui désire sa délivrance. Son esprit est entièrement tourné vers l'au-delà, vers l'essence cachée des créatures de Dieu, qui aspirent à une rédemption future. Au milieu de cette nature agitée et romantique, il est le prophète qui prédit un avenir paradisiaque où tous les maux terrestres seront enfin anéantis, où tout renaîtra plus beau, plus parfait. « *Sein ganzes Denken und Empfinden war nur ein trunkenes Loblied auf Tod und Verwesung und ewiges Verjüngen.* »

Immédiatement avant l'aveu fatal de la mystification de Larkens, — la cause décisive de la catastrophe finale, — une nature symbolique entoure les scènes humaines. Mais la signification symbolique n'est alors ni remarquée, ni exprimée par les personnages du roman. C'est uniquement un procédé artistique. La promenade de Nolten dans le *labyrinth* est le symbole d'une confusion de ses idées et de ses sentiments. Le « double orage » qui naît de la lourdeur menaçante du temps annonce et prépare l'explosion de la catastrophe.

Ces procédés me semblent être soumis à deux intentions poétiques : d'une part, le poète signale ainsi discrètement l'approche d'un événement fatal, et d'autre part, l'épisode humain n'est pas isolé dans son existence, il semble, au contraire, submergé dans la nature, il est contenu dans le cadre universel du monde et obéit aux lois de la nature.

E. — LE SOUVENIR

Mörike, poète contemplatif et peu actif, alimentait toute sa vie intérieure des souvenirs d'enfance et de jeunesse. Sa riche et belle correspondance est donc comme un tissu de souvenirs, qui enveloppe toutes ses amitiés. Et quelquefois,

son attachement ardent au passé y devient presque un culte religieux de l'amitié, des souvenirs communs. Cette importance du souvenir dans la vie et dans l'art du poète n'est qu'un signe de plus qui marque le désir d'éternelle présence chez cet ennemi de toute action progressive. En se rappelant un sentiment ancien, un événement oublié, l'homme s'est « représenté » son passé. Dans le souvenir, l'état passé devient « présent ». Le don précieux de la « mémoire » permet de s'opposer mentalement à la fuite incessante du temps. Car Mörike, dès sa première jeunesse, a toujours souffert de « la fuite du temps », et cette douleur à voir s'évanouir tout sentiment, tout état d'âme, s'est souvent manifestée dans ses poésies. (*Besuch in Urach.*) Dans le souvenir, Mörike, qui aime l'arrêt, le repos, la contemplation tranquille, trouve un moyen de représenter les temps passés. C'est pourquoi, dans ses œuvres, la vue rétrospective remplace si souvent et si volontiers le mouvement en avant, vers l'avenir. Le rôle extraordinairement important du souvenir dans la composition des épisodes s'explique donc par la disposition naturelle de son esprit. Mais la structure particulière de ces souvenirs tient au rapport étroit entre un certain monde extérieur et le sentiment qui y a vécu. Un événement, un état d'âme sont et resteront liés au lieu de leur naissance. On les a remarqués dans cette unité vue et sentie avec le milieu momentané. Et plus tard un sentiment passé, un événement ancien peuvent être rappelés par la rencontre avec un milieu, avec un objet analogues, qui évoquent dans l'esprit de l'homme toute la situation oubliée. Le souvenir n'appartient pas uniquement aux régions de l'âme, au contraire, c'est par l'influence de l'extérieur sur l'intérieur qu'il naît. Un milieu, un objet représentent, en quelque sorte, l'existence passée et la ressuscitent dans la mémoire de l'homme.

C'est ainsi que le retour de Nolten chez Agnès est motivé psychologiquement. Sous l'action croissante des souvenirs de plus en plus intimes, il se rapproche d'elle graduellement. « Un

curieux hasard » vient de l'extérieur pour lui imposer un premier souvenir encore très lointain de la jeune fille. « *Der gleichen Vorstellungen, worin sich der Rest seiner Neigung... abspiegelte, wiederholten sich... und waren meist weniger abzuweisen, da sie ihm zunächst durch einen seltsamen Zufall von aussen aufgedrungen worden waren* » (p. 186). Avant l'aube, il est réveillé par le chant mélancolique d'une jeune fille, qui lui touche l'âme jusqu'alors indifférente; car dans son imagination, cette voix ressemble à celle d'Agnès qu'il se représente ainsi abandonnée et triste. Ce premier rapprochement n'est pas encore définitif. Un peu plus tard, dans le moulin *Heermühle* s'accomplit la vraie résurrection du passé, longtemps refoulé (p. 251). Un menu objet, quelques vers pieux, qu'il se rappelle immédiatement avoir entendus dans sa première jeunesse, suffisent pour délivrer la masse des sentiments inconscients. « *Die Vergangenheit steht vor ihm, Agnes schwebt heran, ein Schauer ihres Wesens berührt ihn, er fühlt, ...dass Altes neu werden könne.* » Le passé surgit devant lui, la vision d'Agnès l'émeut profondément; et ce rappel vivant du passé lui semble être une garantie du renouveau des sentiments anciens. L'expression : « le renouveau des sentiments anciens » caractérise parfaitement la situation particulière des personnages dans la deuxième partie; et ce renouveau, cette « représentation » est aussi la fonction essentielle du souvenir. La résolution définitive de Nolten d'aller revoir sa fiancée naît donc vraiment sous l'influence d'un souvenir émouvant.

La première rencontre des fiancés ne se fait pas immédiatement après l'arrivée de Nolten à Neubourg. Le jeune homme, en cherchant Agnès, doit traverser d'abord lentement les lieux qui contiennent des souvenirs de sa vie passée, doit toucher des objets qui lui rappellent la personnalité « abandonnée » de la jeune fille. En passant près de la chambre d'Agnès, il voit sa robe, et cette vue lui cause une tristesse profonde; son esprit est obligé « de traverser l'abîme profond des temps ».

« *Der Anblick durchzückte ihn mit stechender Wehmut, und schauernd musste sein Geist über die ganze Kluft der Zeiten hinwegsetzen* » (p. 273). Ensuite, il la cherche dans son milieu, s'approchant peu à peu de sa personne. La promenade à la recherche d'Agnès montre, en même temps, le milieu de la deuxième partie. Ce ne sont pas des lieux objectivement observés, mais un monde, rempli d'anciens souvenirs et de sentiments nouveaux, est aperçu avec un regard ému. Chaque endroit particulier y est senti comme « connu et étrange » (« *bekannt und fremd* »). Rien n'est vraiment décrit, mais tout apparaît en rapports profonds avec celui qui s'arrête longtemps pour contempler chacun de ces tableaux successifs.

Dans le cimetière : « ... *ermüdet setzt er sich auf eine hölzerne Bank unter den breiten Nussbaum und überschaut den friedsamem Platz. Die Turmuhr lässt ihren festen Perpendikel-Takt vernehmen, einsame Bienen summen um die jungen Kräuter, die Turteltaube gurret hie und da...* » (p. 273). Pendant la contemplation de Nolten, l'atmosphère paisible du cimetière est rendue en délicates impressions auditives. Les mots et les phrases, leur rythme et leur mélodie expriment merveilleusement tous les bruits différents qui remplissent cette place. « *Festen Perpendikel-Takt* » reproduit exactement la marche régulière et un peu dure de l'horloge; les « *um* » nombreux de « *summen um* » le doux bourdonnement des abeilles, les « *ur* » les roucoulements des colombes; mais quelque objet personnel tourne toujours le regard contemplatif du peintre vers la personne d'Agnès, évoquée ici par le linge étendu sur l'herbe.

Il ne peut plus rester dans cet endroit, trop peuplé de souvenirs inquiétants, et c'est pourquoi il entre dans l'église où il est accueilli par une « agréable fraîcheur et une solennelle présence ». Mais là aussi, ce sont les souvenirs anciens qui touchent l'âme sensible du jeune homme. Les douces impressions de sa jeunesse y sont encore comme attachées

aux objets. « *Haftete doch an diesen braunen abgenutzten Stühlen, an diesen Pfeilern und Bildern eine unendliche Reihe frommer Jugendeindrücke.* » Il y a là même une chaise, où il se rappelle avoir vu Agnès, le dimanche matin, éclairée par un rayon de soleil. Il rencontre partout un doux « *revenant du passé* » qui guette l'étranger et qui lui montre les objets invariables et son cœur instable. « *In jedem Winkel schien ein holdes Gespenst der Vergangenheit dem Halbfremden aufzulauschen und ihm zuzuflüstern...* » Le souvenir y est si fort qu'il semble se personnifier et devenir un symbole visible de sa fonction : il est vraiment un « *revenant du passé* ».

Avant d'arriver chez Agnès, Nolten est obligé de la contempler de loin, sans pouvoir l'appeler. Les gestes, les mouvements inconscients révèlent la grâce naturelle de la jeune fille dans un jeu naïf et insouciant avec les animaux familiers. Elle est remarquée et dépeinte comme le sujet charmant d'une composition artistique. Elle apparaît vraiment dans une attitude vivante; sans être dérangée par une influence étrangère, sa personnalité se développe librement devant les yeux de son fiancé. Une fine observation communique au lecteur chaque geste, chaque changement de son existence transitoire. « *Sie selber bückt sich soeben aufmerksam, die Nadel an die Lippen haltend, gegen eine Staude vorwärts, worauf ein Papillon die glänzenden Flügel wählig auf und zuzieht* » (p. 274). Ce détail gracieux reproduit non seulement le geste de la jeune fille, mais encore le doux mouvement régulier des ailes brillantes du papillon dans son instantanéité. Le peintre se réjouit longtemps de la beauté de cette vision tranquille, jusqu'au moment où une nouvelle impression intense réveille plus vivement son amour encore retenu. « *Schichtweise kam einigemal der süsseste Blumengeruch gegen den Lauscher herübergeweht, um den geistigen Nerv seiner Erinnerung nur immer reizender, betäubender zu spannen; denn diese eigentümliche Würze, meint er, habe das Veilchen von jeher an keinem Orte der Welt ausgehaucht als hier, wo sich sein Duft*

mit den frühen Gefühlen einer reinen Liebe vermischte » (p. 275). Le parfum suave des violettes touche le « nerf spirituel du souvenir » plus profondément, plus directement; car les premiers sentiments amoureux se sont comme mêlés intimement à l'odeur printanière des violettes de cet endroit unique. Le passé n'est plus une image, mais les régions les plus obscures du cœur de Nolten sont maintenant émues, et il ressent vraiment l'amour ranimé. L'état d'âme d'autrefois est évoqué par cette masse enivrante de parfums anciens et nouveaux. Le souvenir est devenu « présent ». Nolten est arrivé à la zone la plus proche de son amour ressuscité. Conduit successivement par les souvenirs des lieux connus, il a pu « renouveler les sentiments anciens ».

Quelques exemples particuliers démontreront encore plus clairement la structure caractéristique et les possibilités poétiques du « souvenir » dans le *Maler Nolten*. C'est dans cette unité visuelle du monde extérieur et de l'individu à la faveur d'une situation momentanée que le souvenir prend son relief. La forte impression qu'exerce l'apparition fugitive du visage de Loskine montre clairement la naissance du souvenir. La mémoire retient la situation entière. L'image de Loskine se grave dans l'esprit de l'oncle romantique, non pas isolée de son entourage, mais contenue dans l'ensemble, dans le milieu particulier du moment de sa première apparition. « *Vor meinem inneren Sinne blieb jenes Gesicht mit bestimmter Zeichnung wie eine feste Maske hingebannt, in grünflammender Umgebung des nassen, glänzenden Gezweigs* » (p. 211).

Un état du monde extérieur peut rappeler plus tard la personne qui est apparue ou l'événement qui a eu lieu dans un milieu analogue. C'est pourquoi le jeune Nolten ne veut dire son secret à sa sœur que quand ils seront arrivés à l'endroit romantique de la ruine. « *Aber heute sollst du es hören, und zwar unter den Mauern des alten Rehstockes, damit du künftig daran denken magst, wenn du hinaufsiehst* » (p. 196). Ainsi l'endroit où le secret de l'adolescent a été révélé devra

toujours évoquer le souvenir de cette confession solennelle. Inversement, « le chant d'Elisabeth » rappelle, en même temps, à l'esprit de Nolten la situation passée. « *Die Ruine Rehstock stand urplötzlich vor seinem Geiste* » (p. 387). L'événement ou la personne sont si étroitement liés aux lieux et aux temps de leur apparition qu'un facteur isolé est capable de rappeler l'autre, l'ensemble de la situation réapparaît dans la mémoire.

Un objet devient le « souvenir » de l'être humain, en se substituant à la personne qui l'a donné. « *Es liegt ein natürliches, unschuldiges Vergnügen darin, zu wissen, dass eine Person, der wir stets nahe sein möchten, irgendeine Kleinigkeit von uns bei sich trage, wodurch sich unser Bild ihr vergegenwärtigen muss* » (p. 155). La fonction de cet objet personnel est de « représenter » continuellement la personne absente. Mais si l'analogie entre l'objet « représentant » et la personne « représentée » est plus profonde, plus intime, le simple « souvenir » se change en symbole. La calla que Nolten regarde tendrement en l'absence de Constance réunit deux fonctions. Elle est souvenir et symbole de la jeune femme aimée; souvenir, parce que le contact réel des doigts de Constance a ajouté à son existence l'image de la jeune femme; et symbole, parce que dans l'imagination de l' amoureux, cette plante est devenue une partie du caractère de Constance. « *Diese Pflanze, nimmt sie nicht in meiner Einbildung einen Teil von Constanzen Wesen an? Ja, dieser herrliche Kelch, der aus seiner schneeigen Tiefe die mildesten Geister entlässt, diese dunkeln Blätter, die sich schützend und geschützt unter das stille Heiligtum der Blume breiten, wie schön wird durch das Alles die Geliebte bezeichnet und was sie umgibt! Wie vertritt die Pflanze mir durch ihre ahnungsvolle Gegenwart die himmlische Gestalt!* » (p. 76). La noblesse, la délicatesse de cette fleur signifient pour lui la bien-aimée et tout ce qui l'entoure. La ressemblance des caractères a fait de cette fleur blanche et fine « le beau signe », le

symbole de Constance. Ce n'était qu'un contact momentané qui l'a transformée aussi en souvenir. L'objet a été vu avec l'être humain, et il garde et représente dès lors le moment de cette relation réelle; car la mémoire, c'est-à-dire la force mentale qui fait revivre le passé, résulte avant tout des relations étroites et multiples de l'homme avec son monde extérieur, de ces relations psychiques, dont le roman a reproduit si souvent les marques diverses.

III. — L'IMAGINATION ET LA REALITE

Le problème principal du roman, celui qui détermine la vie et le sort des personnages, c'est le *rapport entre l'imagination subjective et la réalité objective du monde*. Une analyse des relations étroites entre ces deux facteurs essentiels qui collaborent pour former les conceptions particulières du monde extérieur permettra d'expliquer aussi quels doivent être nécessairement le sort des personnages, leur vie et leur conception de l'art. L'examen de leur origine et de leur évolution montre nettement le parallélisme entre leur conception du monde et leur vie individuelle et sociale.

A. — NOLTEN

Les relations du jeune Noltén avec le monde extérieur sont une conséquence directe de son caractère et de son premier milieu. L'épisode intitulé : « *Ein Tag aus Noltens Jugendleben* » nous fournit beaucoup de détails sur l'origine de la personnalité romantique de Noltén, puisqu'il contient le moment où une vague rêverie se transforme en une tendance déterminée vers un certain idéal artistique. Le frère et la sœur ont la même disposition d'esprit, et leur « imagination parente » (p. 194) a pu se développer, pendant leur enfance, dans l'ambiance d'un village où foisonnaient les légendes et même les superstitions, et sous l'influence d'une contrée étrange. (« *Es beruhte dieses zarte Einverständnis vornehm-*

lich auf einer gleichartigen Phantasie, welche in den Tagen der Kindheit unter dem Einfluss eines märchenreichen, fast abergläubischen Dorfes und einer merkwürdigen Gegend die erste Nahrung empfang. ») La contrée étrange de « leur première enfance » est définie un peu plus loin comme le paysage romantique par excellence : *Enges Tal, dichter Wald, soweit man sah* » (p. 196). Tous les deux détestent « la plate campagne avec ses arbres fruitiers » (« *Hier das platte Feld und lauter Fruchtbaum* »), où ils habitent maintenant, et, obéissant à leur instinct romantique, ils sont heureux de pouvoir visiter ce jour-là un terrain plus « mouvementé » (« *krauser* »). La ruine Rehstock est le lieu préféré de leurs tendances romantiques.

Ce caractère enclin à la fantaisie du jeune Nolten explique surtout l'importance extraordinaire de la rencontre avec la belle bohémienne. Celle-ci personnifie réellement pour lui l'image de ses rêves les plus cachés, les plus chéris. Cet événement a quelque chose de mystérieux, d'incroyable. La rencontre réelle avec sa propre imagination secrète supprime en quelque sorte la séparation normale entre le monde intérieur et l'extérieur, entre l'imagination et la réalité. Il s'évanouit, il perd connaissance, et cet évanouissement physique désigne en vérité l'acte qui s'est accompli dans son esprit (1). La région des rêves a surgi dans la conscience. L'image magique de ses rêveries s'est personnifiée; et par une apparition inattendue, elle a éclairé d'une lumière merveilleuse les derniers recoins de son monde intérieur (p. 223). La personnification éblouissante de son rêve lui a révélé sa faculté artis-

(1) Dans les « Contes merveilleux ». (*Zaubermärchen*) de L. Tieck, l'invasion du mystérieux, du miracle dans la région ordinaire se manifeste toujours par un évanouissement (p. ex. ed. Bong. p. 87. *Der blonde Eckbert*, p. 61. *Die Freunde*) ou par l'impossibilité d'une séparation du merveilleux et de l'ordinaire. (*Der Runenberg* p. 123.) Mais c'est chez Tieck l'influence funeste d'une force extérieure et sinistre, chez Mörike, tout se produit dans l'âme de l'enfant.

tique, lui a montré son devoir qui est de reproduire et de réaliser par l'art du peintre les visions de son esprit. Son art gardera dès lors l'empreinte de cette rencontre décisive, il aura toujours un caractère « mystérieux et fantastique ». Car, chez lui, la peinture ne se définit pas comme une « imitation fidèle de la nature », ce n'est, au contraire, que l'invention du sujet qui le préoccupe exclusivement. Sa vie intérieure est toute-puissante et a éteint en lui la faculté de voir objectivement le monde extérieur. La rencontre avec Elisabeth ne lui a pas ouvert les yeux sur la réalité extérieure, elle lui a montré le chemin inverse : « *als ich Euch ansah, da war es, als versänk' ich tief in mich selbst, als schwindelte ich, von Tiefe zu Tiefe stürzend, durch alle die Nächte hindurch, wo ich Euch in hundert Träumen gesehen habe* » (p. 200). La vue du merveilleux plonge toujours plus profondément dans les régions du rêve. Cette description de l'événement psychique est un exemple de la tendance romantique, dont Novalis a donné une formule précise : « *nach innen geht der geheimnisvolle Weg* ». Elisabeth devient ainsi « le génie » de la vie et de l'art de Nolten. Elle représente le point central de sa production artistique; car, dans les tableaux décrits au commencement, elle apparaît sous deux formes différentes, comme « organiste » (« *Orgelspielerin* ») et comme « nymphe ».

Le père de Nolten critique déjà « les bizarreries » dont s'occupe le jeune rêveur. Il blâme son fils de ne peindre que « ses propres fantaisies et des caricatures » (« *seine eigenen Grillen und hexenhafte Karikaturen* ») et de ne pas se guider « d'après un bon original » (p. 222). La réalité n'est point le modèle de son art, il ne reproduit que les inventions bizarres de son imagination subjective. Et cette tendance latente vers un subjectivisme intégral s'opère sous l'influence inconsciente du « démon d'Elisabeth ». Plus tard, on fait l'éloge de l'inventeur des scènes et des compositions que le peintre réaliste Tillsen a employées pour exécuter deux tableaux parfaits. Nolten ne fournissait que les idées et les esquisses; l'exécu-

tion réaliste (le paysage, les couleurs, les formes) est l'œuvre complémentaire de Tillsen. « L'audace et la grandeur de la composition, la manière poétique de penser qui détermine le choix des objets » (p. 14), ces traits, produits de l'imagination créatrice, sont reconnus comme les mérites du peintre Nolten. « *Hier ist eine durchaus seltene Richtung der Phantasie: wunderbar, phantastisch, zum Teil verwegen und in einem angenehmen Sinne bizarr* ». L'art personnel de Nolten sera caractérisé partout et toujours par cette définition du baron qui souligne surtout une tendance exceptionnelle de la « fantaisie » vers le merveilleux et le bizarre que son père avait déjà blâmée; et cette tendance particulièrement romantique est encore mieux devinée, mieux définie dans le jugement sévère et ironique du *Hofrat*, qui le nomme « *Phantasie-Renommiste* » et déteste ce « sombre monde plein de fantômes, d'enchanteurs et d'elfes. Il est amoureux de l'absurde et dédaigne le lait sain et pur de ce qui est simplement beau » (p. 31). C'est dire que sa manière étrange s'oppose à l'idéal de l'art classique; « le simple et le beau » qui sont sains et vigoureux sont remplacés par l'art maladif du romantisme (1). Cette opposition du romantisme de sa peinture à l'idéal classique est finalement reconnue par le peintre même; et dans un élan momentané, il s'impose de tenter l'union des deux tendances opposées. Oubliant maintenant la liaison fatale avec le démon — génie de son art, — il essaye de faire évoluer son art vers une universalité nouvelle. Sa « fantaisie primitivement romantique et chrétienne » doit être formée et dirigée par une volonté classique et antique (p. 236). L'exécution de ses dessins par la main plus habile du peintre réaliste lui a révélé « sa vraie forme future comme dans un clair miroir » (p. 25). Son idéal artistique le pousse alors à accepter la réalité pure et vraie pour perfectionner sa manière, autrefois trop étrange. Dans la vie et dans l'art, Nolten

(1) Cf. Goethe-Eckermann. Conversation du 2 avril 1829.

cherche à se dégager de ce romantisme fatal, de cette obscurité magique, il voudrait sauver sa personnalité en se réfugiant dans une réalité normale et sûre. L'amitié de la comtesse Constance lui est précieuse, non seulement à cause « des charmes de sa personne », mais encore parce qu'elle est l'âme vivante d'une société raffinée et intellectuelle, parce que la délicatesse de son esprit cultivé l'attire et lui promet un remède contre l'influence des forces romantiques. Mais cette première tentative échoue grâce à l'intrigue de son ami Larkens. Et, de plus, « l'esprit clair et sûr » de la comtesse succombe aussi aux influences dangereuses du monde des rêves réalisés. « Le bel équilibre de son existence » est pour toujours détruit, car l'apparition inattendue d'Elisabeth dans la ville a troublé la tranquillité de son âme. La rencontre avec le modèle étrange des compositions fantastiques du peintre produit au fond le même effet sur l'esprit de Constance qu'autrefois sur celui du jeune Nolten. Elle cause la désorganisation de la réalité, le monde de l'art et des rêves se mêle à la vie réelle. Constance croit y voir un présage surnaturel de sa mort, que lui donne cette « organiste des morts », descendue du tableau pour l'avertir. Elle n'est plus capable de distinguer les faits réels du rêve artistique. Malade de corps et d'esprit, elle aussi doit subir le sort romantique.

Puis, en sortant de la prison, guéri de son amour pour la comtesse, Nolten retourne à Neubourg et cherche dans l'union avec Agnès une issue vers « la vie ordinaire et simple ». La contemplation calme et silencieuse du cimetière, de l'église et de ce vivant tableau d'Agnès au jardin semble annoncer la guérison de son esprit subjectif. Mais déjà la fausse analogie avec sa vie future, qu'il attribue au coucher du soleil, montre le retour du subjectivisme incorrigible. L'interprétation paradoxale marque ainsi le commencement de la chute. Sa vie ne peut pas quitter le cercle magique qui lie Nolten à son démon. Elisabeth vient achever la destruction de toutes les autres relations humaines, déjà rompues par la décou-

verte de la correspondance falsifiée de Larkens. Et, finalement, fatigué des combats inutiles pour « une vie ordinaire », Nolten rentre dans la région obscure et mystérieuse d'où il était sorti. Il se rend au « vieux néant » (p. 421), car, dédaignant maintenant l'aventure romantique, qui lui apparaissait autrefois avec tant d'éclat mystérieux, il sent clairement qu'il ne possède absolument rien, il a perdu le sens de sa vie; « *Wo wir den Sinn am sichersten zu treffen meinten, da liegt er so selten, und wo man ihn nicht suchte, da gibt er sich auf einmal halb und von ferne zu erkennen und verschwindet, eh' man ihn festhalten kann* » (p. 422). Il reconnaît trop tard que tous ses efforts pour une vie romantique et extraordinaire étaient vains, qu'il a manqué la vraie, la seule chance de vivre heureux.

Sa fin mystérieuse n'est que le symbole de la victoire définitive des puissances fantastiques. L'opinion générale est ainsi que « l'imagination y a atteint l'extrême », (« *dass die Einbildung... ihr Aeusserstes getan* ») (p. 425). L'union surnaturelle avec la bohémienne, la personnification des forces obscures, clôt la destinée romantique du peintre. Cette destinée de Nolten est tragique, parce qu'il subit le sort d'un romantique dans un monde transformé. Nolten tend vers une nouvelle conception de la vie et de l'art, il se détourne de son origine romantique et subjective pour chercher la vie normale, l'humble réalité. « Une existence simple et ordinaire », un art classique, c'est ce qu'il voit comme but lointain de son évolution. Mais sa personnalité, foncièrement subjective, formée, en outre, par un milieu étrange et une aventure romantique, ne peut plus se transformer.

C'est dans ses relations avec le monde extérieur, dans sa vue et son sentiment de la nature que la disposition permanente de son esprit se manifeste le plus clairement. Ces relations sont subjectives et égocentriques avant tout. Subjectif veut dire ici que l'homme ne remarque pas la valeur propre des objets, il n'en retient que leur rapport possible avec le moi et

son état psychique. C'est la tendance romantique à changer le monde extérieur en un domaine où s'expriment des sentiments et des états humains.

Le poète romantique voit « dans la rencontre et dans la suite des hasards particuliers une sympathie merveilleuse avec le cœur humain ». La relation entre la nature et l'homme y est formulée ainsi : « Toute la nature n'exprime-t-elle pas l'état de chacun de ces êtres supérieurs que nous appelons hommes? » (1). L'être supérieur à tout, l'homme, est entouré d'une nature docile, qui obéit à sa volonté, et qui exprime ses états d'âme. C'est le même point de vue qui est à l'origine du « paysage expressif ». (« *Ausdruckslandschaft* ») que Henz a constaté chez Jean Paul. Dans le roman *Hesperus*, Jean Paul a renforcé cette idée de Novalis, car il dit : « il n'y a que très peu d'âmes qui sachent jusqu'où va l'harmonie de la nature extérieure avec la nôtre... » (2).

Mais Mörike, l'observateur sensible du monde extérieur, ne croit plus à ces prétendues sympathies, au contraire, dès la période du *Maler Nolten*, il écrit à sa fiancée cette remarque très fine, très objective. « *Ich hätte dies laut weinen können, ohne dass auch nur ein leiser Seufzer in einem der kalten Wipfel nachgeklungen hätte, so wenig erwidert die äussere Natur das sonderbare Vertrauen, womit wir sie in Freude und Schmerz so gerne anzurufen gewohnt sind* » (3). « La nature extérieure répond si peu à l'étrange confiance, avec laquelle nous avons l'habitude de l'appeler dans les moments de joie et de douleur. » L'impassibilité, le silence réel de

(1) Novalis, éd. Kluckhohn I, 32 : « ... so sieht doch das tiefersehende Auge eine wunderbare Sympathie mit dem menschlichen Herzen im Zusammentreffen und in der Folge der einzelnen Zufälligkeiten. ... Drückt nicht die ganze Natur... den Zustand eines jeden höheren, wunderbaren Wesens aus, die wir Menschen nennen? »

(2) 146. *Hundsposttag*. « Da es nur wenige Seelen gibt, die wissen, wie weit die Harmonie der äusseren Natur mit unsrer reicht... »

(3) « Luise », p. 55.

la nature extérieure apparaît ici en contraste avec le désir humain d'y trouver une âme, une réponse de sympathie. Mörike a reconnu que la nature existe indépendamment de l'homme, que l'apparence d'une harmonie n'est que l'effet d'une méprise humaine. C'est notre état d'âme qui, parfois, nous oblige à colorer l'aspect du monde extérieur avec les teintes variables de notre sentiment. Outre ces analogies inconscientes et purement psychiques, Nolten exige toujours dans un moment important que la nature réponde directement à ses sentiments, que les objets représentent réellement son état individuel. Il ne se contente pas de l'apparence, il veut exercer une influence réelle sur le monde qui l'entoure. Du centre du « moi », une action doit se répandre sur les objets environnants et changer leurs aspects. Nolten obéit à cette conception romantique de Novalis et de Jean Paul.

Le lendemain du bal masqué, le peintre heureux demande que toute la nature extérieure soit conforme à son état d'âme. Son désir a fait de cette simple fleur de grenade un « symbole », une « marque » (« *Merkzeichen* ») qui lui prédit l'amour de Constance, et le monde extérieur est traité de la même manière. « *Mir beginnt ein neues Leben! Herauf, du schläfriger Morgen! O warum stürzt die Sonne sich nicht prächtig und entzückt mit einem Mal über den schattenden Berg, da mich ein Wunder glücklich macht ?* » (p. 50). Puisqu'un miracle le rend heureux, l'aube pâle ne suffit plus à l'essor de son sentiment, il exige avec impétuosité que le soleil se lève rayonnant, que le jour gris disparaisse pour faire place aux couleurs ardentes. Le mode des verbes, l'impératif, démontre clairement l'intention du poète. Nolten voudrait forcer le monde extérieur à jouer le rôle d'un miroir qui reflèterait fidèlement son image. Certaines expressions définissent encore mieux les relations de Nolten avec la nature. Il ne voit pas les phénomènes, mais « la mine, le regard, le visage du jour ». Il personnifie la nature, il y cherche des relations amicales comme avec un être humain. Dans cette agitation du

cœur, — une agitation presque continue caractérise son esprit. — il n'est pas capable de regarder tranquillement, tout chez lui devient action, action du sujet sur le monde environnant. Plus tard, quand il revient de chez Constance, l'âme remplie d'un orgueil heureux, il ne se contente pas d'éprouver l'analogie entre l'espace céleste et son propre sentiment. « *Er drang mit weit offenem Aug' in das tiefe Blau des nächtlichen Himmels und forderte die Gestirne heraus, seine Seligkeit mitzuempfinden* » (p. 97). « Ses yeux largement ouverts s'emparent du ciel nocturne et exigent que les astres prennent part à son bonheur. » Il voudrait obliger la nature extérieure à refléter ses sentiments personnels, il n'y voit qu'un milieu soumis à la volonté de l'homme. Ses relations avec le monde extérieur sont donc anthropocentriques. Les objets ne doivent pas seulement sympathiser avec le cœur humain, parfois même, il leur prête la fonction d'oracles (p. 88). L'intérieur merveilleux de la belle grotte lui semble vouloir annoncer quelque chose d'extraordinaire. Ce milieu n'est apprécié que par sa signification subjective. Il ne remarque pas ses propriétés, mais il laisse agir le caractère étrange du lieu sur sa « fantaisie ». L'imagination, la faculté romantique par excellence, détermine toujours sa vue du monde extérieur. Il n'essaye même pas de regarder l'aspect réel des choses, sa forte imagination lui décolore chaque impression précise. Il ne possède donc qu'une illusion de la réalité, une illusion qui dépend de ses sentiments variables, qui ne lui permet pas d'acquérir une idée constante de l'extérieur. Il connaît seulement l'image personnelle et momentanée du monde extérieur qu'il s'est composée dans son esprit.

Mais ayant éprouvé que son attitude trop subjective ne correspond pas à l'état réel des choses, il se sent déçu dans son attente, et, pour empêcher la désillusion, il veut renoncer à la vie et se réfugier entièrement dans le monde de l'art. Cette région de la création individuelle est formée et dominée par la volonté de l'artiste. Nolten préfère « renoncer volontairement

avant que l'expérience vile n'effeuille son idéal florissant. « *Indem ich freiwillig verzichte... eh' ich's zum zweiten und zum dritten Male dahinkommen lasse, dass die gemeine Erfahrung mir mein blühend Ideal zerpfückt* » (p. 237). Un abandon total de ses relations avec le monde devrait résoudre le conflit entre l'idéal et l'expérience, entre l'imagination et la réalité (1). L'épithète « vile » révèle tout le dédain de l'artiste imaginaire pour l'expérience décevante de la réalité. « L'idéal » veut dire ici l'imagination subjective, la construction d'une vie intérieure, soumise à la volonté du moi. Ses relations négatives avec le monde extérieur correspondent exactement à ses relations sociales. La nature et l'homme sont traités de la même manière subjective. Un peu avant, Nolten a défini ses nouveaux rapports purement contemplatifs avec le monde. « *Ich habe der Welt entsagt, das heisst, sie darf mir nicht mehr angehören, als mir die Wolke angehört, deren Anblick mir eine alte Sehnsucht immer neu erzeugt* » (p. 232). Cette formule contient déjà l'impossibilité d'une contemplation objective de la part du peintre. Il ne peut pas se contenter d'une vue pure, il sent toujours « le désir ancien » de s'emparer de l'objet, de le mettre sous la dépendance de sa volonté; c'est pourquoi il souffre tant de la liberté et de la désobéissance des choses. « La renonciation au monde » n'est que le résultat négatif de sa conception excessivement subjective. La création artistique naît donc chez lui du « désir non accompli » (« *Sehnsucht* ») que la vue du monde a éveillé dans son âme. L'art doit se

(1) Cette collision entre l'idéal et « l'expérience vile » a été une des causes qui ont mené Mörike vers la poésie. Après la découverte du vrai caractère de la belle étrangère Maria Meyer, le jeune étudiant sauve son image parfaite par la transposition dans l'art. Elle n'est plus rien « qu'un rêve » (F. K. I., p. 23) qui a donné naissance aux poésies magnifiques sur *Périgrina*. Même en 1829, il souffre encore de ce conflit, car il écrit à Luise Rau : (« *Luise* », p. 37) « *Und man kann noch von Glück sagen, wenn die alles enttäuschende Zeit nicht den ganzen Goldfirnis von den Gestalten abstreifte, wenn man noch immer den Mut haben darf, die alten Zaubergärten zu durchwandeln...* »

substituer à la réalité perdue. Car le but essentiel de tout art y est défini ainsi : « *Ist sie denn was anders als ein Versuch, das zu ersetzen, zu ergänzen, was uns die Wirklichkeit versagt, zum wenigsten dasjenige doppelt und gereinigt zu genießen, was jene in der Tat gewährt* » (p. 237).

Les conseils de Larkens ayant détourné Nolten de cette résignation, il essaye de se mettre en rapport avec la réalité. C'est pourquoi il revient à Neubourg pour y fonder un bonheur calme et simple. Mais, là aussi, le jeu dangereux de son imagination a troublé les relations humaines et, malgré la tranquillité apparente de son être, son esprit n'est pas capable de croire, de comprendre la réalité de cette existence. « *Im heftigen Zugwinde einer aufgescheuchten Einbildungskraft drängt sich schnell Wolke auf Wolke, bis es vollkommen Nacht um uns wird. So ballte mitten in der lieblichsten Umgebung das riesenhafte Gespenst eines abwesenden Geschicks seine drohende Faust vor Theobald's Stirn... Die süsse Nähe Agnesens beklemmt ihn wunderbar, eine unerklärliche Angst befällt ihn. Dies Zimmer, der Alte mit seiner Tochter, die ganze Szene... dünkt ihm auf einmal Duft und Traum zu sein, ja, wäre das, was er hier um sich her mit Augen sah... versunken und verschwunden, er hätte darin nur die natürliche Auflösung einer ungeheuren Illusion gesehen* » (p. 283). Son sentiment heureux est opprimé par le fantôme menaçant « d'un sort absent » ; le milieu le plus doux, le plus agréable devient irréel sous l'influence d'une imagination fiévreuse. Il lui paraît que tout cette scène réelle n'est que « *brume et rêve* ». Son pressentiment subjectif est uniquement vrai, et la réalité, vue autour de lui, devient illusoire. Il se sent tout à fait isolé parmi ses amis et même ses relations avec Agnès lui sont devenues incroyables. « *So schien sie ihm garnicht mehr anzugehören, ihn niemals etwas angegangen zu haben* » (p. 284). L'imagination toute-puissante envahit la réalité et détruit la sécurité de l'existence. Nolten n'a plus une notion exacte du monde, tout a pris un caractère illusoire pour l'homme envahi par la fan-

laisie. Le doute de sa propre existence, la destruction de la réalité, ne sont que les conséquences d'une inclination prépondérante vers le rêve. « ... *Es ist nicht möglich, dass dies alles wirklich mit mir geschieht, ungeheurer Schein und Lüge ist es* » (p. 178). « *Ich zweifle zuweilen an der Wirklichkeit dessen, was da vorging* » (p. 202) (1).

Nolten ne s'arrête plus à la « belle vue » des choses, mais il interprète le magnifique coucher du soleil comme « une transfiguration de son sort » (p. 316). Après une courte période de contemplation objective (au cimetière et à l'église de Neubourg), la nature redevient l'oracle qui doit prédire un sort individuel. Les phénomènes de la nature sont transformés en allégories des états humains. En procédant ainsi, Nolten obéit à des instincts romantiques. D'après Fritz Strich, en effet, le romantisme se construit « un *paysage allégorique*, où toute chose vue n'est que l'hiéroglyphe d'une signification plus profonde » (2). Comme Nolten se trompe souvent, en prêtant un sens personnel aux aspects de la nature, ce coucher du soleil a, en vérité, une autre valeur symbolique pour l'action du roman; il prépare la transition vers les catastrophes finales. Le bonheur s'éteint avec les rayons du soleil, et l'intention du poète est d'accentuer, par l'ironie tragique de ce contraste, la fausse interprétation, la méprise subjective du peintre.

Avant la fin du roman, la différence entre la description simple et exacte du poète et les exclamations pathétiques de Nolten fait bien ressortir les particularités de « la vue personnelle » de celui-ci. Mörike peint « la scène » après l'orage

(1) (Cf. p. 248, l. 33, et p. 398, l. 2.) Mörike a peut-être utilisé ici des expériences personnelles de la période « fantastique » de sa propre vie. Dans le fragment *Spillner* qui date du temps où il étudiait à Tübingen le jeune Spillner-Mörike éprouve un état analogue (III, 387) : « ... *mir kam alles wie Trug, Blend und Fabelwerk vor, ja ich zweifelte einen Augenblick an meiner eigenen Existenz* ». Dans le drame : *Der letzte König von Orplid*, le roi souffre aussi de cette incertitude de son existence réelle.

(2) Fritz Strich : *Deutsche Klassik und Romantik*, p. 214.

en quelques fines remarques pleines de sens (p. 380). Les épithètes : « agréable » et « doux » (« *angenehm, sanft* ») caractérisent délicatement l'impression de calme et de fraîcheur. Mais Nolten voit « cette scène » d'une autre manière. « *Wie! hat denn das Gewitter... uns etwas anderes zurückgelassen als den erhebenden Nachhall seiner Grösse, der noch durch deine erweiterte Seele läuft? und überall die Spuren göttlicher Fruchtbarkeit! die süsse, rein verkühlte Luft!* » (p. 381). C'est la résonance grandiose de l'orage que son âme a retenue, et le rythme des phrases devient immédiatement conforme à cet élan du cœur. Des exclamations enthousiastes remplacent les courtes propositions claires et bien équilibrées. Les expressions simples deviennent plus intenses, plus puissantes. « *Das Tropfen der erquickten Bäume* » se transforme en « *Spuren göttlicher Fruchtbarkeit* », transposition pathétique qui annonce l'influence des hymnes de Klopstock (« *Die Frühlingsfeier* »). La sobre indication : « *die angenehme Luft* » est approfondie, intensifiée en « *die süsse, rein verkühlte Luft* ». La langue du poète tend vers la simplicité et la précision classique, mais celle de son personnage Nolten, poussée par l'élan passionné du cœur, est caractérisée surtout par une fougue impétueuse et subjective qui correspond à son déséquilibre psychique. Un profond abattement de l'esprit peut être suivi d'une brusque exaltation et inversement. L'ensemble des traits qui caractérisent « ses vues personnelles » du monde extérieur montre clairement la nature incurable de Nolten, son subjectivisme incorrigible et excessif et la nécessité de son anéantissement final.

B. — JEUNE-VOLKER ET HENNI

Deux personnages épisodiques, Jeune-Volker et Henni, ont cependant une relation artistique avec le héros du roman. Leur intimité réelle avec la nature extérieure est opposée à la fausse conception de Nolten, qui projette ses désirs et ses intentions

personnelles sur les phénomènes de la nature. La conduite de Jeune-Volker est exactement contraire. « *Sein Inneres be-spiegelte die Welt wie die Sonne einen Becher goldenen Weins* » (p. 306). Cet être parfait et naturel voit le monde impassiblement comme un miroir clair et fidèle. L'équilibre gracieux et insouciant de son caractère correspond à la nature et contraste avec l'attitude tourmentée et incertaine du peintre. Nolten est toujours tendu vers l'avenir, dont il croit saisir les signes dispersés dans les objets du monde extérieur. Volker personnifie la joie pure et irréfléchie de l'existence, le jeu libre et beau avec le moment présent, sans soucis de la fuite incessante du temps.

Tandis que, pour Nolten, toute la nature semble s'éloigner de lui, de son désir de possession, l'existence du jeune jardinier Henni est caractérisée par « l'accord silencieux de la nature extérieure avec celle de cet être singulier ». « *Nichts kommt ihm falsch in die Hand, kein Blättchen knickt ihm in den Fingern, eben als wenn die Gegenstände Augen hätten statt seiner und kämen ihm von selbst entgegen. Dies gibt nun einen so rührenden Begriff von der Neigung, dem stillen Einverständnis der äusseren Natur mit der Natur dieses sonderbaren Menschen* » (p. 363). L'âme sensible et délicate de l'aveugle comprend instinctivement l'essence de la nature qui ne paraît plus impassible. Au contraire, les choses semblent venir d'elles-mêmes vers ses mains respectueuses et tendres. Ses rapports familiers avec la nature extérieure correspondent à ses relations humaines. Plus tard, quand Agnès folle fuit instinctivement son fiancé, elle se réfugie instinctivement aussi auprès de son ami aveugle; et ce geste inconscient exprime alors l'effet définitif du subjectivisme de Nolten. Toute chose, tout être humain se retire de cette sphère violente pour se confier au respect attentif que leur porte le jeune jardinier.

C. — AGNES

Avant d'étudier Nolten dans ses rapports avec Agnès, il faut analyser le caractère et l'évolution de cette étrange jeune fille. Elle est étrange, en effet, et disposée à subir le même sort que Nolten. Sa conception du monde extérieur contient le même penchant vers l'illusion; et la mystification de Larkens n'aurait jamais pu produire un tel résultat, si elle n'avait pas rencontré un esprit et une âme marqués par une sensibilité malade. « Dans son âme enfantine, il y avait déjà le commencement d'une idée fixe... dans sa nature si belle et si pure existait de bonne heure un penchant sinistre » (p. 288). Agnès, enfant, doutait souvent de la vérité des choses qu'on voulait lui apprendre. Elle se croyait au centre d'un complot d'éducateurs, ayant pour but « d'élargir son horizon par la tromperie » (p. 289). Elle craignait vaguement l'invasion de l'imagination illusoire dans la réalité, et comme elle ne pouvait pas se fier à une faculté de discrimination sûre et certaine, elle regardait tout avec un scepticisme excessif. La peur d'être dupée par une illusion, en tâchant de saisir la réalité, l'empêchait de voir et de comprendre l'état véritable du monde. En voulant exclure l'imagination de sa vie, elle s'enfermait dans un scepticisme absolu, et l'incertitude de ses notions du monde extérieur effaçait les limites des deux régions. La réalité vraie devenait ainsi illusoire. On comprend alors mieux que sa nature reste toujours susceptible de succomber à un choc qui heurte cette image du monde mal équilibrée, au fond chancelante et douteuse. Cette disposition primitive de son esprit se manifeste plus tard dans les troubles psychiques, auxquels elle est exposée après sa maladie. L'influence fatale d'Elisabeth ne serait pas telle, si elle ne rencontrait pas « un changement d'âme » déjà commencé (p. 59).

Agnès n'a jamais été le « pur enfant de la nature » (« *das reine Naturkind* »), dont l'esprit de son fiancé s'est formé l'idéal. L'équilibre à peine constitué entre la conception nor-

male et ses propres croyances sceptiques a été altéré par sa maladie. Le recommencement d'un penchant inconscient vers l'obscur s'annonce déjà dans « l'irritabilité malade » de son être (p. 63). Tantôt elle est extraordinairement gaie, tantôt elle est abattue, mais souvent elle agit « contre sa manière habituelle ». Son nouvel amour passionné pour la musique révèle symboliquement sa nouvelle notion du monde. Car la musique est la forme d'expression romantique par excellence (cf. Elisabeth, p. 74). Pour ressembler à son fiancé, elle est allée inconsciemment au romantisme dangereux. L'ensemble autrefois harmonieux de son être se décompose peu à peu. « Sa raison a perdu l'équilibre » (p. 63), son existence n'est plus normale; et en même temps elle a aussi perdu sa fonction pour Nolten. Elle n'est plus cette simple jeune fille « qui le détend de la fougue d'une imagination laborieuse, qui lui ouvre les yeux sur le monde, sur la vie quotidienne. » (« ...ein gutes natürliches Geschöpf, das... dir den frischen Blick in die Welt erhält, dich freundlich losspannt von der wühlenden Begier einer geschäftigen Einbildung und dich zur rechten Zeit herauslockt in die helle Alltagssonne... » (p. 237). Elle-même est maintenant dominée par la faculté unique de la conception romantique. L'imagination démesurée s'est emparée de son esprit. « Ihre Phantasie stand im Begriff den Rand zu übersteigen » (p. 58). C'est pourquoi elle aussi subit le sort romantique, elle meurt de la confusion de l'imagination et de la réalité. Dans cette exaltation du sentiment, elle lutte encore contre la puissance de « l'oracle », elle cherche à voir, à distinguer le vrai du faux. Mais son âme fragile ne possède, ni assez de force, ni assez de clarté, pour se dégager des insinuations (« *Einflüsterungen* ») de la bohémienne. Elle chancelle d'une possibilité vers une autre, sans pouvoir retrouver une certitude rassurante; et ces doutes perpétuels « servent à préparer une époque, où son esprit succombera sous la charge d'une imagination terrible et d'un secret fatal » (p. 62).

L'aveu de la mystification de Larkens, cette mystification contre laquelle l'enfant déjà a voulu se protéger par un scepticisme absolu, rencontre une âme longtemps préparée à la confusion. Son esprit a déjà souffert une « triste déchirure » (« *trauriger Riss* ») (p. 63). Le changement fondamental de son être s'est même manifesté dans son extérieur : ses cheveux sont devenus plus foncés ; elle est plus sensible qu'avant et tourmentée, obsédée par des pressentiments inquiétants. L'enchaînement de deux facteurs fatals, la disposition malade d'Agnès et l'action trompeuse de Larkens, achève la destruction de sa raison « déséquilibrée ». Sa folie n'est que la conséquence définitive d'une image entièrement désorganisée du monde réel.

D. — NOLTEN, LARKENS ET AGNES

Les relations entre Agnès et Noltén sont régies par la même subjectivité qui domine aussi la conception du monde de celui-ci. Il l'abandonne parce qu'un changement incompréhensible dans sa nature n'est pas conforme à « *son idéal* » (p. 47). Le sens de l'ensemble est perdu pour lui ; il est déçu parce qu'elle n'est pas l'objet docile et obéissant qu'il a attendu. Il ne voit pas en elle l'être humain, libre et indépendant comme lui, mais la personnification des traits qu'il exige dans la femme aimée. C'est son idéal personnel et subjectif qu'il veut garder intact. Et quand il apprend « la nouvelle attitude d'Agnès » qui n'est plus conforme à sa nature primitivement si pure, il voudrait se séparer d'elle, l'oublier, parce qu'il se sent privé pour toujours de la « première notion sacrée de pureté, d'humilité... », parce que cette nouvelle attitude contraste avec l'image qu'il s'est faite d'elle. « *Wie tief der Grund auch liegen mag, die Tatsache bleibt... um den ersten, heiligen Begriff von Reinheit, Demut... bin ich für immer bestohlen! Was soll mir eine verschraubte, kindische Kreatur?... Hilft mir das ihr entstelltes Bild wieder herstellen... Vergessen, was ich einst besass!* » (p. 72). Il ne considère

pas la personne vivante d'Agnès, mais seulement « son image », et cette expression révèle le caractère subjectif de son attitude vis-à-vis d'elle. Il aime sa propre conception, son illusion d'Agnès et non pas la jeune fille réelle et un peu capricieuse. Elle n'est qu'une « créature » pour lui, un objet humain qu'il croyait « posséder », qu'il voudrait entièrement former d'après sa volonté. Mais l'expérience l'oblige à reconnaître un être indépendant; et dans un premier mouvement de douleur causé par la déception de ce refus d'obéissance, il se résout à renoncer, à « l'oublier ». Une libération complète de tous les objets doit le préserver de leurs réactions inattendues. C'est l'isolement du moi au milieu du monde auquel il tend pendant un instant. Mais l'initiative de Larkens l'entraîne dans une nouvelle et dernière évasion hors de la solitude subjective.

Larkens aussi « s'est construit peu à peu une image angélique » de la jeune fille: « ...wenigstens wär es mir leid um das goldreine Christengelsbild, das ich mir so nach und nach von dem Mädchen konstruierte » (p. 52). Il ne voit en elle qu'un être naturel et simple qui, par sa pureté et sa fraîcheur, devrait compléter le caractère romantique de son ami. Mais Agnès ne correspond point à cet idéal. Elle paraît naturelle, mais elle est en vérité « fantastique » et hypersensible; à cause de cette apparence trompeuse qui empêche de reconnaître sa vraie nature, elle est plus en danger que les autres personnes. « La construction d'une image idéale » montre immédiatement que Larkens la traite selon la même conception subjective que Nolten. Elle lui apparaît comme une simple jeune fille, qui se laisse diriger par un esprit supérieur. Tandis que Nolten, après la désillusion, s'enferme dans une résignation passive, Larkens voit dans ce moment l'occasion d'intervenir activement. Convaincu que son image idéale est juste, il essaye par une action trompeuse de garder pour son ami ce « joyau délaissé », il continue la correspondance avec elle sous le nom de Nolten.

Larkens est poète et acteur; la production poétique et la

représentation imitative lui sont familières toutes les deux. Et ce double penchant de son caractère vers l'invention et vers l'imitation explique en quelque sorte la possibilité d'une pareille mystification. Il s'était déjà servi des relations mystérieuses entre Nolten et Elisabeth pour en faire « une fantaisie innocente », où il renforçait les traits intéressants par une sorte de « vernis magique » (« *magischer Firnis* ») (p. 375). Dans le cycle des poésies sur Pérégrina, il a su créer « une fiction poétique ». Mais ses œuvres d'art existent sans changer pour lui « la vue naturelle » (« *die natürliche Sicht* ») des personnes et des choses qui lui ont servi de modèles. En écrivant à Agnès, il obéit aux deux tendances de son esprit, il agit en poète et en comédien. Il exécute lui-même ses propres inventions, et l'imitation illusoire de la réalité atteint une telle perfection que le pauvre objet de ce jeu ne remarque point la différence. La fiction poétique est devenue « mensonge, tromperie » (« *Lüge, Täuschung* »). Cette correspondance n'a pas seulement pour but généreux de dissimuler l'indifférence de Nolten à sa fiancée, Larkens même y trouve « un plaisir amer de s'emparer pour ainsi dire de l'âme la plus profonde de cet être gracieux ». (« *Mitunter hat es mich ergötzt, von der innersten Seele des lieblichen Wesens gleichsam Besitz zu nehmen!* ») (p. 241). Il se nourrit non pas de la réalité, mais d'un sentiment imaginé. Toute vie réelle lui est devenue un spectacle, où, chargé d'un rôle, l'acteur représente des sentiments imaginaires. La création et l'imitation artistiques se réunissent pour pénétrer dans la vie réelle. La correspondance falsifiée avec Agnès est un acte de l'imagination, caractérisé ainsi par Larkens même : « *So lass mich denn meine Maschinen getrost fortspielen, meine Maskenkorrespondenz mit dem Liebchen mag dauern...* » (p. 53). Larkens « poursuit toujours son but dans l'obscurité » (cf. son intrigue contre l'amour naissant entre Constance et Nolten); et par ses actions cachées, il cause « la rencontre

la plus fatale des circonstances, une double et triple méprise », le nœud même de la catastrophe (p. 174).

Le rôle que joue Larkens dans le développement de l'action montre donc la forme caractéristique du problème romantique, tel que Mörike l'a conçu. Nolten et Larkens ruinent leur existence et celle des êtres qui leur sont liés, parce qu'ils ne peuvent séparer l'art de la vie, l'imagination de la réalité. L'état paradoxal d'une « imagination réalisée » et « la confusion des sentiments » qui en résulte, sont les causes intrinsèques de leur suicide.

La folie d'Agnès est aussi l'effet de l'intervention trompeuse du comédien dans sa vie. Elle a accepté ses lettres falsifiées comme vraies et authentiques, sans soupçonner quelque chose de faux; et quand on lui prouve l'erreur de son sentiment, elle n'est plus capable de démêler la fiction poétique de la vie. Agnès enfant doutait trop de l'authenticité des faits contés, plus tard la jeune fille crédule a été trompée par une invention « pédagogique ». Elle n'a dès lors plus confiance dans la réalité. C'est là la cause essentielle de son égarement d'esprit. Tout lui devient fantastique, « imaginaire », tout lui paraît conte fabuleux et jeu d'imagination. L'imagination toute-puissante absorbe maintenant toute notion de la réalité, et Agnès ne peut plus distinguer le Nolten « réel » du Nolten « simulé » des lettres de Larkens. (C'est le même conflit, au fond, que celui d'Alcmène dans le drame *Amphytrion* de H. von Kleist, un conflit romantique : « la confusion des sentiments. ») La duperie a fondu « les deux Nolten » en une personne illusoire « dans son idée » (p. 398), et elle ne reconnaît et n'accepte plus le Nolten réel et vivant.

Nolten avait déjà eu un pressentiment de l'effet fatal de cette mystification « innocente ». Pendant la lecture des lettres d'Agnès, adressée à Nolten-Larkens, il sent comme une distance entre leurs rapports, comme une séparation invisible. « *Die zärtlichen Worte Agnesens, wem anders galten sie als ihm? und doch will ihm auf Augenblicke dünken, er sei es*

nicht : ein Luftbild habe sich zwischen ihn und die Schreiberin gedrungen » (p. 252). « Un mirage, « *ein Luftbild* » s'interpose entre lui et Agnès; le mirage, la création puissante de l'imagination les séparera pour toujours. Dans son esprit, dans ses rêves, Agnès s'éloigne de lui avec le même geste nonchalant, doux et invincible que la pauvre folle aura plus tard à chaque rencontre avec son fiancé (p. 402). Elle ne reconnaît plus le « Nolten réel », c'est l'idée qui domine et qui dirige à présent sa vie entière. Pendant quelque temps, elle traîne encore une vie languissante et triste, fuyant de plus en plus tout rapport humain, et son suicide ne marque que son détachement complet du monde, la destruction irréparable de son existence humaine.

E. — LE ROLE D'ELISABETH

La belle bohémienne, « l'idole » du jeune Nolten, ne peut et ne doit pas être considérée de la même façon que les autres personnages. Elle possède une signification extraordinaire qui dépasse sa personnalité, très compliquée du reste. Son influence irrésistible sur la vie et sur l'art de Nolten, sur l'esprit d'Agnès et de Constance ne s'explique que par une importance particulière. Elle n'est pas seulement un personnage central du roman, elle a encore un caractère mythique : elle est le symbole vivant, la personnification visible des régions obscures et mystérieuses, l'être romantique par excellence. C'est à cause de cette « représentation symbolique » que les vagues tendances du jeune Nolten s'y reconnaissent, s'y forment définitivement. Elle incarne son sentiment obscur et indécis, Nolten y retrouve ses rêves réalisés.

La description de son apparition et de son aspect accentue toujours l'impression de « déesse personnifiée » qu'elle produit sur tout le monde. Les enfants aperçoivent d'abord : « *eine Gestalt in brauner Frauenkleidung und mit verhülltem Haupt* » (p. 198), puis en approchant, ils trouvent : « *eine Jungfrau, deren fremdartiges, aber keineswegs unangenehmes*

Aussehen auf den ersten Blick eine Zigeunerin zu verraten schien. Bildung des Gesichts, Miene und Anstand hatten ein auffallendes Gepräge von Schönheit und Kraft, alles war geeignet, Ehrfurcht, ja Vertrauen einzuflössen, wenn man einem gewissen kummervollen Ausdruck des Gesichts nachging. » « La beauté et la vigueur » de son visage inspirent le respect et même la confiance. Et tous ces traits simples et grands se réunissent dans la remarque essentielle « d'une gravité calme » (« *gelassenen Ernst* ») qui pourrait aussi caractériser la belle déesse de la nuit du poème *Um Mitternacht*.

Il est donc impossible de chercher chez Elisabeth sa vue ou sa conception de la nature, car elle-même est plutôt, par sa simple existence, une vue, un visage de la nature, l'expression visible de cette nature « mystérieuse » du romantisme (1). Sa présence est toujours accompagnée d'une nuance irréelle. Elle ne vient pas, mais elle est là. Elle apparaît et disparaît insensiblement dans l'obscurité (p. 390); on la trouve assise, immobile, mais jamais on ne la voit s'approcher ou s'éloigner (p. 56, 196).

Son origine étrange peut seulement expliquer sa folie, sa vie vagabonde. Elle est l'enfant, née de l'union mal assortie entre un artiste romantique, l'oncle de Nolten, « un esprit extravagant » et Loskine, une belle bohémienne, « la fille de la forêt ». La nature primitive et l'élan romantique vers la nature se sont rencontrés, et le résultat de cette union bizarre est la folie d'Elisabeth, qui ne se sent chez elle ni parmi les hommes ni au sein de la nature. Sa plainte : « *denn die Heimat ist nicht mehr zu finden. Man hat sie mir verstellt* » (p. 203), de ne pouvoir retrouver la patrie a donc un double sens; physiquement et psychiquement, elle ne la voit pas. C'est une déracinée, troublée et égarée dès sa naissance. A cause de sa personnalité foncièrement confuse, elle n'apparaît

(1) Cf. Bachert p. 15.

done, dans le roman, qu'aux tournants de l'action, aux moments d'ébranlements psychiques : après la maladie d'Agnès, après le rêve de Constance, après l'orage et l'aveu de Nolten. Là, son action, son influence s'exercent sur une âme préparée.

Le milieu (le temps et le lieu) de son apparition a toujours un rapport symbolique avec la nature primitive de « ce démon errant ». Elle se montre généralement pendant la nuit, le moment préféré de la poésie romantique, qui convient à son caractère « nocturne ». Le jeune sculpteur Léopold la voit, un soir, dans une allée de marronniers, « adossée tranquillement à un des arbres » (p. 188); et il résume ses impressions dans le mot bien significatif de « *Nachtbild* » (« tableau nocturne », p. 189); la relation étroite entre le personnage étrange et le moment qui lui est apparenté est là immédiatement exprimée. C'est pendant une nuit orageuse qu'elle surgit entre les fiancés, qu'elle vient achever l'égarement de l'esprit d'Agnès. Et c'est « après minuit » que son spectre fidèle entraîne Nolten, vaincu et reconquis. La valeur symbolique d'un moment apparenté est donc souvent employé pour renforcer le caractère singulier d'Elisabeth. Quand on la rencontre dans la journée, c'est en un lieu qui correspond à sa nature. Agnès la trouve, la première fois, « assise à la lisière d'un petit bois de bouleaux » (p. 62), et cette place qu'Elisabeth a choisie pour son repos, désigne aussi sa place parmi les hommes, son vagabondage entre les deux domaines de ses parents, l'impossibilité de se fixer dans l'un ou dans l'autre. L'atmosphère romantique du lieu de sa première rencontre avec Nolten reste toujours présente, comme une sorte d'émanation de sa nature essentiellement « fantastique ». « *Zerfallene Gemächer, feuchte Gänge, verworrenes Gesträuch* » (p. 197) caractérisent une scène romantique, d'où s'élève le chant étrange d'Elisabeth comme la voix même de ces lieux mystérieux. On distingue à peine une voix humaine, on entend d'abord : « les sons perdus d'un chant » (« *die*

verlorenen Töne eines, wie es schien, weiblichen Gesanges »), que leur caractère touchant fait « ressembler aux harmonies mélancoliques d'une harpe éolienne » (« ...den schwermütigen Klängen einer Aeolsharfe nicht unähnlich... als wären Geisterlaute hier wach geworden », p. 197). En écoutant ces sons mystérieux, la jeune fille se sent saisie d'un léger frisson, d'une émotion solennelle, d'une vague crainte. Ils n'ont plus de caractère humain, mais ils sonnent comme l'instrument le plus romantique, où chante pour ainsi dire la nature elle-même avec sa tristesse profonde et inexplicable. Elisabeth devient ici la voix personnelle de la nature mélancolique et captive du romantisme, de cette nature qui « espère, qui attend impatiemment sa délivrance » (1); elle personnifie cette nature romantique prisonnière, qui ne peut pas dire sa souffrance. La folle ne parle pas vraiment une langue humaine, elle s'exprime péniblement en mots, en rythmes musicaux et incompréhensibles. Dans le chant seulement, son être et son existence deviennent des sons et touchent inconsciemment le jeune Nolten et son désir obscur. C'est l'énigme de la vie romantique qu'il y sent exprimée, vivante et personnelle. Plus tard le « chant étrange » (p. 367) dans le jardin lui annonce immédiatement l'arrivée du démon fatal et réveille le souvenir de la scène sur les ruines de Rehstock.

La mort de Nolten, l'accomplissement de l'union spirituelle avec le génie de sa vie, est accompagnée « d'une musique étrange » (« ein sonderbarer Klang »), dont on ne peut préciser ni l'origine, ni l'instrument (p. 423). Dans cette dernière apparition mystérieuse, les deux aspects d'Elisabeth : celui d'esprit nocturne et celui d'inspiratrice d'un art romantique se sont réunis. Devenue véritable « organiste des morts », elle attire vers elle celui qui a créé l'illusion. Le rêve de l'imagination excessive a tué la vie réelle. Elisabeth, la personification symbolique de la nature romantique, s'est emparée définitivement de son « sujet » désespéré.

(1) Cf. *Die Elemente*, une des premières poésies de Mörike.

IV. — LES MANIÈRES DE VOIR ET DE DECRIRE

Dans une discussion très importante entre le Baron et Nolten, au centre du roman (p. 286), Mörike a résumé l'essentiel des idées qu'il a exprimées dans cette œuvre. Mais elles ne sont pas exposées avec la précision et la clarté d'un traité scientifique, c'est au cours d'une conversation qui fait beaucoup de digressions que se trouvent insérées les déclarations essentielles. En quelques phrases très denses, Mörike a fixé les idées sur tout ce qui l'a occupé, pendant qu'il travaillait au roman. Il y a là des traces de toutes les tendances anciennes et nouvelles de sa conception de l'art, et à cause de cette multiplicité de nuances, le sens des différentes remarques n'est pas toujours facile à saisir. Analysant en apparence le génie particulier de Nolten dans ses premières formes d'expression, il décrit plutôt sa propre évolution poétique, il réfléchit à « ses manières de voir » et formule son opinion actuelle. Ce sont donc à la fois Nolten, peintre romantique, et Mörike, poète romantique-classique, qui nous apparaissent mêlés.

On doit distinguer surtout *deux manières de voir*, dont l'une, à peine encore indiquée, correspond à l'évolution anti-romantique du poète. L'autre manière, l'explication théorique et l'analyse approfondie du caractère de Nolten, représente en quelque sorte une théorie du romantisme, tel que Mörike l'a compris. Mais si on l'examine attentivement, en la comparant toujours avec le modèle qu'offre Novalis et auquel elle se rapporte, on découvre une nouvelle difficulté. C'est que la deuxième partie contient des différences considérables avec l'original romantique, elle forme une transition imperceptible vers une nouvelle forme d'art.

La première manière se révèle essentiellement comme « une pieuse contemplation », (« *fromme Beschaulichkeit* »), « *eine innige Richtung der Seele auf die Natur und die nächste Ausenwelt in ihren kleinsten Erscheinungen* ». (« Une douce

tendance de l'âme vers la nature et le monde extérieur le plus rapproché dans ses moindres phénomènes. ») Caché dans un « coin restreint », le jeune Nolten regarde tendrement le monde visible dans ses menus objets, sans être incité par un désir secret d'y ajouter une valeur subjective. Cette pieuse contemplation des choses purement terrestres est au fond dépourvue de toute idée transcendante. Elle n'estime pas l'objet exclusivement parce qu'il est la création de Dieu, comme Brockes dans ses poésies de la nature (1). Si l'on y sent la trace visible d'une divinité immanente, c'est par le charme merveilleux qu'exerce la forme pure des objets. L'adjectif « pieux » n'a pas précisément le sens de « religieux », il caractérise seulement une disposition psychique, équivalente à la piété religieuse, une sorte de culte de la nature, un abandon de l'âme aux existences extérieures. C'est une tendance du moi vers le monde extérieur et visible, qui ne veut ni exercer une influence subjective, ni faire abstraction de la forme matérielle. Cette curieuse tendance du jeune Nolten-Mörke correspond au fond classique de son génie, et elle s'oppose complètement aux principes romantiques qui portent à apprécier le monde extérieur d'après des significations subjectives.

Pour le poète romantique *Novalis*, le monde visible « n'est que la communication, la révélation de l'esprit », et l'on ne devrait pas s'arrêter aux phénomènes, à l'apparence, mais il faudrait chercher la force qui fait paraître (2). Il exige l'intelligence dans l'essence, dans l'âme des grands aspects temporels et ne s'intéresse point à l'existence fortuite des figures extérieures (3). On doit chercher la puissance intérieure qui

(1) Cf. Fleming, p. 49.

(2) Ed. Kluckhohn : II, 378, « *So ist die Welt in der Tat eine Mitteilung - Offenbarung des Geistes... Der Sinn der Welt ist verloren gegangen. Wir sind beim Buchstaben stehen geblieben. Wir haben das Erscheinende über der Erscheinung verloren* ».

(3) Ed. Kluckhohn I, 164 : « *Wir verlangen nach der Anschauung der grossen einfachen Seele der Zeiterscheinungen... so kümmern wir uns nicht um die zufällige Existenz ihrer äusseren Figuren* ».

les crée, l'idée de la nature, et non pas sa matière. Pour Novalis, la nature se divise en deux parties, « l'âme et le corps », auxquels correspondent dans l'homme des organes analogues, « les idées et les sensations » (1).

Mörike ne cherche plus « l'âme de la nature » au delà et derrière les formes visibles. Il découvre, même dans l'extérieur, la divinité, l'essence des choses. La devise romantique : « *nach innen geht der geheimnisvolle Weg* », l'abstraction des formes extérieures, le repliement dans le « moi » sont remplacés par une nouvelle tendance vers l'objet dans son existence réelle et éphémère. Les moindres choses, sans importance particulière, attirent maintenant l'attention. La prédilection pour les menus objets indique déjà cette nouvelle conception de l'art dont Adalbert Stifter est devenu le maître. C'est le *Biedermeier* qui a développé surtout « la pieuse contemplation », la poésie des choses insignifiantes. Si cet art du *Biedermeier* reste quelquefois un peu sec, se perd souvent trop en détails, sans laisser voir une idée maîtresse, Mörike a presque toujours su éviter le danger d'une petitesse du style. On trouve des traces de cette conception artistique chez lui comme chez Gottfried Keller, mais au fond on ne peut pas le compter parmi les poètes du *Biedermeier* proprement dit. Son génie est trop varié, trop riche en tendances différentes et diverses qui se développent simultanément vers une perfection tout à fait personnelle, pour qu'on puisse le classer facilement par une définition stricte.

« Cette douce tendance de l'âme vers les moindres objets », source d'une contemplation pieuse chez le jeune Nolten-Mörike, permettra plus tard le culte presque religieux du « *bel objet* » qui est le sujet essentiel de ses meilleurs poèmes vers 1840-1850. (*Die schöne Buche, Marienbergkirche, Auf*

(1) Kluckhohn III, 157-158. *Fragmente und Studien IX*, 532 « ...dass wir also nur durch Gedanken das Innere und die Seele der Natur vernehmen können, wie nur durch Sensationen das Aeussere und den Körper der Natur ».

eine Lampe, Weihgeschenk.) Pendant « un bel instant », l'âme d'un objet se montre dans sa « belle forme » miraculeusement évidente.

Dans le roman même, la première manière de voir le monde extérieur se manifeste faiblement pendant une période passagère de l'évolution du héros. Au moment où il se détache du romantisme subjectif, il tourne ses yeux vers la réalité simple et ordinaire; et pendant cette courte période, « ses vues de la nature » se conforment naturellement à ce principe contemplatif. Dans le moulin *Heermühle*, au cimetière et à l'église de Neubourg, la nature est vue et sentie dans une intimité respectueuse et objective qu'on ne connaissait pas encore chez le peintre. Mais Nolten, foncièrement romantique, ne peut pas garder sa nouvelle attitude envers la réalité, et, bientôt, l'autre manière de voir et d'être a repris sa place exclusive.

C'est cette deuxième manière de voir qui annonce dans les jeux préférés du petit garçon le futur artiste romantique. « *Ich unterhielt zuzeiten eine unbestimmte Wehmut bei mir, welche der Freude verwandt ist, und deren eigentümlichen Kreis, Geruchskreis möcht' ich sagen, ich wie den Ort, woran sie sich knüpfte, willkürlich betreten oder lassen konnte.* » « Parfois, il entretenait une vague mélancolie qui ressemblait à la joie, et dont il pouvait arbitrairement prendre ou quitter le cercle particulier, l'endroit auquel elle était attachée. Avec un plaisir indicible, il s'asseyait souvent près d'une lucarne, et là, dans une petite cloison de planches sous le toit, il lui semblait que le soleil avait un éclat singulier, un tout autre caractère, là il pouvait faire nuit, tandis que dehors il faisait encore jour. » Dans ces actes inconscients de l'enfant, les tendances romantiques s'expriment clairement. En exerçant un pouvoir arbitraire sur la naissance et la destruction de certains sentiments, il éprouve une joie extraordinaire à se savoir maître absolu d'un petit cercle. La création volontaire d'un état différent de l'état général de la nature y ajoute encore le « plaisir indicible » de l'étrangeté. Il agit contre la

nature, il crée quelque chose qui contraste avec la réalité ordinaire, c'est cela qui importe. « Il fait nuit pendant la journée. » Dans cette recherche de l'extraordinaire ou même du « bizarre » se manifeste aussi sa disposition romantique. « L'autre caractère des choses, leur singularité, la différence curieuse avec l'état normal » y sont particulièrement goûtés. L'enfant ne vient pas en ces lieux à cause des objets qu'ils contiennent, ils ne lui servent qu'à entretenir un sentiment cher. Le monde extérieur n'est apprécié que d'après la satisfaction subjective qu'il peut procurer, il reçoit sa valeur du « moi », point central qui détermine et domine son entourage.

L'enfant Nolten a déjà inventé des contes merveilleux d'un monde « fantastique », et il les a attachés à un objet réel. Il place son monde imaginé sur un nœud du bois de la porte qui, magnifiquement éclairé par le soleil couchant, pourrait contenir des choses merveilleuses (p. 287). Mais ni la forme ni même le beau phénomène n'importe à ses sens, cet objet l'attire « parce qu'il croit découvrir les choses les plus merveilleuses dans la belle couleur rouge ». L'enfant ne cherche qu'une possibilité d'attacher ses fantaisies à un objet visible, dont il reconnaît à peine les charmes visuels. C'est la croyance subjective qui l'intéresse uniquement. Le baron analyse cette manière d'agir avec le monde, un peu plus loin, ainsi : « *Ich kann es mir nicht reizend und rührend genug vorstellen das stille, gedämpfte Licht, worin dem Knaben die Welt dann noch schwebt, wo man geneigt ist, den gewöhnlichsten Gegenständen ein fremdes, oft unheimliches Gepräge aufzudrücken und ein Geheimnis damit zu verbinden, nur damit sie der Phantasie etwas bedeuten, wo hinter jedem sichtbaren Dinge ein unsichtbares, hinter jeder toten Sache ein geistig Etwas steckt, das sein eigenes, in sich verborgnes Leben andächtig abgeschlossen hegt, wo alles Ausdruck, alles Physiognomie annimmt* » (p. 288). On a envie d'imprimer aux objets les plus ordinaires une empreinte étrange et même souvent sinis-

tre, afin qu'ils signifient quelque chose pour l'imagination. L'objet devient le point de départ des rêveries extraordinaires, il est le représentant d'une signification subjective qui lui donne une apparence mystérieuse, une empreinte étrange. « Le moi » se forme librement son monde, soumis à sa volonté personnelle. La nature extérieure est considérée comme la matière inférieure, obéissante aux caprices de la « fantaisie », faculté suprême et supérieure de l'être humain.

Mais dans le même passage, le baron caractérise en vérité deux périodes différentes de cette manière de voir. Cette âme donnée arbitrairement aux objets finit par produire un résultat curieux. On s'aperçoit non seulement que « derrière tout objet visible existe quelque chose d'invisible, que chaque chose morte contient quelque chose de spirituel », mais on remarque aussi qu'elle garde une propre vie cachée et respectueusement enfermée. Tout prend alors une expression, tout prend une physionomie. La chose morte, la matière inerte de l'invention imaginative, révèle une vie propre de l'objet. Elle ne permet plus de lui imprimer une empreinte étrange, elle montre elle-même sa physionomie individuelle. L'objet n'est pas personnifié, mais il semble qu'il s'anime de lui-même. Ce n'est plus l'imagination subjective qui lui impose un caractère étrange, une signification extraordinaire. Le monde même devient pour l'enfant pensif et l'homme poète une « belle fable », toujours « nouvelle et agréablement étrange » (« *lieblich befremdend* ») (p. 291). Car « *die holde Befremdung* », « l'agréable étrangeté » caractérise essentiellement cette manière de voir le monde extérieur qui ne convient plus seulement à l'artiste romantique, mais à tout vrai poète. Par une transition imperceptible, la manière exclusivement romantique s'est transformée en « disposition poétique générale ». « L'empreinte étrange, sinistre et pleine de secrets » devient « *holde Befremdung* », un sentiment dynamique, une révélation toujours nouvelle d'un monde merveilleusement beau et poétique. Elle apparaît au poète comme

« une belle fable » sans qu'il ait eu recours à une transformation imaginative.

Une comparaison des idées du baron avec les fragments correspondants de Novalis permet de voir la nouvelle attitude de Mörike. L'analyse du baron ne se rapporte plus entièrement à Nolten, artiste romantique. En les développant, il a infléchi les tendances positives d'un romantisme initial vers une autre conception plus objective. C'est le poète même qui me semble exiger cette distinction entre les formes différentes que prend une même idée chez Mörike et chez Novalis; car, en citant Novalis, le baron se sent obligé de marquer « un certain déplaisir » que lui causent ses « expressions enthousiastes », et « ce déplaisir » prouve d'avance que le poète n'accepte pas tout à fait l'avis de Novalis. Novalis: « *Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen geheimnisvolles Aussehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es* » (1). (« En donnant moi-même aux choses vulgaires un sens sublime, à tout ce qui est quotidien un aspect mystérieux, au connu la dignité de l'inconnu, au fini l'apparence de l'infini, je le romantise. ») L'exposé du baron (p. 288) paraît suivre les idées du fragment cité. Mais il existe au fond une différence profonde entre ces deux versions d'une même idée. Chez Novalis, c'est l'esprit poétique ou plutôt l'intention du poète qui ajoute les apparences extraordinaires au caractère propre des choses. Le poète les emploie comme moyens d'expression d'une volonté supérieure. L'essentiel est donné par l'homme, les objets ordinaires sont représentés avec une sublimité apparente qu'a produite l'action de « romantiser ». C'est ce « *romantisieren* », la possibilité de les rendre romantiques, qui les élève et les distingue de l'existence commune et connue. Chez Mörike, au contraire, l'aspect extraordinaire et sublime des objets ne provient plus d'une

(1) Ed. Kluckhohn II, 355 : *Fragmente und Studien* VI, 100.

action arbitraire de l'artiste, il n'est pas dû au « *romantisieren* », les choses mêmes apparaissent immédiatement ainsi, elles sont vivantes et poétiques en elles-mêmes. Chez Novalis, l'étrangeté du monde est un effet artistique, chez Mörike elle est naturelle et objectivement trouvée. Il n'y a plus ce dualisme romantique, cette différence entre une réalité commune et une transformation artistique et extraordinaire, le monde même est devenu « la belle fable », dont on ne peut jamais épuiser les nouveautés inattendues. Nolten appartient, au contraire, à cette sphère de la transformation subjective et arbitraire, il « allégorise » tout par rapport à sa situation personnelle.

La distance entre les deux conceptions de la poésie dans ses relations avec l'objet devient encore plus évidente, si l'on compare un second fragment de Novalis avec cette « agréable étrangeté » (« *holde Befremdung* ») dont parle Mörike. Novalis : « *Die Kunst auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poetik* » (1). (« L'art de surprendre d'une manière agréable, de rendre un objet étranger et cependant connu et attirant, c'est là, l'art poétique du romantisme. ») Le principe essentiel d'un art romantique est condensé dans cette formule : l'impression de « l'agréable étrangeté » du monde entier n'est que l'effet d'un procédé artistique. Le poète doit pouvoir rendre étranger un objet connu, surprendre par une différence voulue d'avec l'état ordinaire, et en produisant ces effets, il est parvenu à créer une poésie romantique. Le mérite de l'artiste, c'est justement la création arbitraire d'une apparence nouvelle et même étrangère qui surprend le public. La nature n'est regardée que comme la matière inférieure et variable de la reproduction artistique. Chez Mörike, le sentiment de « *holde Befremdung* » semble émaner des choses mêmes, on découvre continuelle-

(1) Ed. Kluckhohn III, 348 : *Fragmente und Studien* X, 440.

ment des aspects nouveaux, mais on ne les ajoute pas arbitrairement. C'est une manière de voir le monde extérieur et non pas un procédé artistique comme chez Novalis. Le « faire » de l'artiste romantique a disparu et s'est transformé en une nouvelle forme « d'être », de l'existence. C'est le monde même qui apparaît ainsi « agréablement étranger et toujours nouveau ». Un dualisme aigu existe pour Novalis entre la forme réelle et ordinaire des choses et la forme étrange et extraordinaire qu'a créée l'art du poète. Mörike ne sent plus cette distinction artificielle; à un esprit vraiment poétique, tout objet se présente immédiatement dans sa forme poétique. On ne le rend pas étranger, mais il se montre lui-même ainsi « étranger » à une idée subjective, défendant sa propre existence. Le monde même est devenu « une belle fable » qui révèle à chaque instant d'autres miracles de ses « beaux objets ».

Finalement, le romantisme « individuel » de Mörike aboutit aussi au culte du « bel objet ». La physionomie, la vie pieusement enfermée dans les choses se montrent soudainement aux regards plus objectifs. L'animation arbitraire des « choses mortes » se transforme peu à peu en une intelligence de leur propre vie intime, qui brille à travers leur forme. La deuxième manière de voir le monde extérieur se rencontre ainsi dans son développement avec la première; la « pieuse contemplation » des moindres objets correspond au fond à la reconnaissance de « la vie pieusement enfermée dans chaque chose morte ». La deuxième manière employait d'abord le monde pour lui communiquer une signification subjective, pour lui imprimer le sentiment vital de l'être humain, mais elle a dû accepter « l'autre vie » des objets. L'expérience de quelque chose de vivant, de spirituel à l'intérieur des choses, « d'une existence isolée » l'a forcée à respecter leur physionomie expressive. La première manière de voir s'arrêtait pieusement devant les aspects des choses de la nature, la deuxième, au contraire, cherchant d'abord une signification étrange aux objets, arrive par un chemin inverse à leur centre vital, et

c'est là qu'elle sent et voit dans les formes apparentes le visage, l'expression de leur vie intime. Le sentiment de « *holde Befremdung* » résulte de l'expérience répétée d'une existence particulière et indépendante du monde extérieur.

A ces deux manières de voir le monde extérieur correspondent deux manières différentes de la description. La première me semble être à la base de ce qu'on appelle généralement *l'impressionnisme* de Mörike, la deuxième lui a appris à peindre des objets vivants, à deviner intuitivement, dans leurs traits figés, le germe d'une vie personnelle. Quittant peu à peu l'allégorie subjective, il a découvert la propre physionomie des objets et saisi leur tendance latente qu'il a rendue expressive et visible. Les objets semblent eux-mêmes regarder (le *crucifix* p. 417) ; un paysage est aperçu dans les mouvements de ses contours, de ses formes (p. 303). La manière impressionniste, au contraire, donne exclusivement les impressions de l'homme, les aspects des choses tels qu'ils se présentent successivement à la perception. Quand Mörike anime un objet, il ne prétend jamais que cette découverte ait une valeur absolue, elle reste dans la sphère de l'apparence et n'impose point une signification, peut-être subjective, au monde réel.

Dans les œuvres de Mörike, on trouve ces deux manières de décrire, elles se remplacent et elles se complètent mutuellement, d'après le principe que le poète a formulé ici : « *Zwei heterogen scheinende Kräfte können sich wunderbar einander stärken und das Trefflichste hervorbringen* » (p. 291). (« Deux forces, en apparence hétérogènes, peuvent se fortifier merveilleusement l'une l'autre et produire l'œuvre la plus parfaite »).

Les poèmes délicieux du bel objet ne possèderaient ni la profondeur de vue, ni la parfaite exactitude de forme, si le poète n'avait pas été inspiré par ces deux tendances différentes, s'il n'avait pas « ouvert ses sens intérieurs et extérieurs » aux objets. L'abandon passif et tranquille à une pieuse contemplation lui a montré l'aspect extérieur des objets. La pé-

nétration active dans l'âme des objets lui a révélé « la force qui fait paraître », leur origine divine. La réalité est remarquée de deux points de vue : dans les impressions d'un spectateur et dans les physionomies des objets mêmes. Mörike a accompli cette tâche trop difficile pour son héros Nolten, il a pu réunir le romantisme et le classicisme dans ses œuvres parfaitement belles et profondes.

V. — L'IMPRESSIONNISME DANS LE MALER NOLTEN

Dans le *Maler Nolten* et dans la plupart des œuvres en prose, la description du monde extérieur est surtout impressionniste. Cependant, il y a toujours quelques cas particuliers où la « physionomie propre » d'un objet s'exprime grâce à l'animation poétique. Mais le monde extérieur se présente généralement sous la forme primitive des impressions. C'est ce procédé de rendre l'aspect d'un paysage par les impressions visuelles, auditives et sensitives que reçoit l'observateur, celui qui le regarde, l'entend, le sent qui nous permet de parler de l'impressionnisme de Mörike (1). Les différentes impressions subjectives ne se suivent pas toujours nettement limitées et isolées les unes des autres, Mörike les rend souvent dans l'ensemble indistinct et multiple de la première perception.

Un trait frappant de presque toutes les descriptions de Mörike, c'est leur forme « atmosphérique » : l'atmosphère de la nature, la lumière et l'ombre, la couleur et la substance de l'air, l'odeur répandue dans l'espace, ce sont les éléments essentiels qui produisent un caractère réaliste. Et ces facteurs importants des créations poétiques de Mörike l'ont fait considérer comme un précurseur des peintres impressionnistes du XIX^e siècle (Walter Zulauf) et de leur « plein-airisme ». Il avait longtemps exprimé en mots et sans s'occuper d'une théo-

(1) Mörike, impressionniste du XIX^e siècle, a été déjà étudié dans un essai très approfondi de Walter Zulauf. (Rechenschaftsbericht 29/30.)

rie artistique, ce que les peintres, ont proclamé bien plus tard comme une découverte renouvelée de leur art. Mörike, sensible aux changements délicats de l'atmosphère, attentif aux états colorés et variables des choses, rend ses impressions visuelles dans une manière « impressionniste » et « picturale » ; c'est-à-dire qu'il montre un paysage souvent dans l'aspect variable que lui a donné la lumière atmosphérique. Mais ce style essentiellement impressionniste n'exclut point l'autre manière de voir et de décrire, celle qui, parfois, laisse regarder et parler la physionomie, l'expression propre des objets, séparées de la perception humaine.

1° *Les impressions*

Nous avons eu souvent l'occasion de constater que les descriptions du monde extérieur dépendent généralement de l'observation directe d'un personnage, qu'elles rendent les impressions, les sensations et les sentiments de celui-ci. Et cette description impressionniste se continue dans le roman jusque dans l'observation des moindres détails du monde extérieur.

En arrivant au bal masqué, Nolten n'est pas capable de distinguer les différentes personnes. Il regarde d'abord tristement le tumulte, le flot de vie où il n'aperçoit que des mouvements généraux (« *wogte und wühlte* »). « *Alle möglichen Gestalten, zum Teil in auffallendem Kontraste, drehten sich stumm, feierlich, fremde oder leise summend, kopfnickend und tanzend durcheinander* » (p. 35). Son observation plus tendue arrive à saisir, dans cette agitation flottante, quelques impressions plus différenciées ; mais elles non plus ne sont pas précises, elles gardent leur aspect étrange d'apparitions fugitives. Il accumule des adverbes incohérents pour qualifier « exactement » cet ensemble divers : « silencieusement, solennellement, étrangement, mais bourdonnant doucement » doivent caractériser la circulation confuse des couples dans le tumulte de la salle. L'apathie de son état d'âme s'exprime immédiatement dans les sons sourds et un peu étranges des adverbes qui se suc-

cèdent sans ordre apparent, selon la perception confuse et lointaine du jeune homme.

Pendant la recherche d'Agnès disparue dans la nuit, « tout le château était agité, et dans le vaste jardin, on vit bientôt flotter, çà et là, autant de lumières qu'il y avait de personnes ». (« *Das ganze Schloss war in Bewegung und in dem weitläufigen Garten sah man bald so viele Lichter hin und her schweben, als nur Personen aufzutreiben waren* » (p. 387). Les impressions visuelles désignent indirectement le nombre et l'action des personnes en mouvement. L'impression réelle : « des lumières qui flottent çà et là » est primitive et ce n'est qu'ensuite qu'on dégage les causes qui l'ont produite. Un peu plus loin, le poète ne dit pas : « les hommes s'approchaient », mais : « *nach und nach sammelten sich die Lichter leise um den unglücklichen Platz.* » (« Peu à peu les lumières se sont réunies doucement autour de l'endroit malheureux. ») Mörike rend les impressions dans leur mouvement perpétuel dans l'espace : « peu à peu », « çà et là » donnent l'aspect momentané et variable du phénomène. Il ne cherche même pas toujours à deviner les causes des impressions, celles-ci deviennent parfois les sujets actifs des phrases : « Les lumières se sont réunies ». La simultanéité des impressions visuelles et auditives se marque dans l'emploi de l'adverbe « *leise* » (« doucement ») qui qualifie la visibilité par une nuance auditive.

L'apparition nocturne d'Elisabeth reste aussi dans la sphère des impressions : « *...eine fremde Weiberstimme, welche ganz in der Nähe aus dem dichten Gezweig hervordrang...* » (p. 388). L'impression auditive se présente d'abord indépendamment de la personne qui est l'auteur du bruit. Toutes les circonstances caractéristiques du milieu s'ajoutent naturellement à ce son particulier. La voix naît dans l'espace réel, « elle sort du branchage épais » ; sa direction et son origine sont exprimées au moyen d'un verbe composé avec le préfixe « *hervor* ».

L'arrivée de Raymond sur la colline *Geigenspiel*, sa descente bizarre de l'arbre apparaissent dans une suite analogue d'im-

pressions momentanées. « *Es rauschte jetzt und knackte in den Zweigen, zwischen denen jemand behutsam herunterzustiegen schien* » (p. 311). Avant qu'apparaisse le sculpteur, les bruits qui l'annoncent ne permettent de décèler que d'une façon incertaine leur cause.

Le poète ne quitte cette forme impressionniste de la description que quand il s'agit de préparer un événement extraordinaire. Pendant la première rencontre de Nolten avec la belle bohémienne, l'impression psychique du chant étrange se transforme en une image grandiose. « *Der alte Gesang schwang sich mächtig, durchdringend, anders als vorhin, wild wie ein flatternd schwarzes Tuch, in die Luft* » (p. 200). Les fortes impressions auditives qui émeuvent l'âme deviennent inconsciemment « visuelles » (1) et se présentent alors sous l'image expressive d'une forme presque matérielle. L'unité indistincte et primordiale des sens du poète permet ces transitions faciles d'une impression à une autre.

2° *L'atmosphère : la lumière et l'air*

Nous avons pu remarquer partout l'importance des éléments atmosphériques dans les descriptions du monde extérieur. Les aspects variables de la lumière et de l'air créent cette puissante visibilité artistique qui fait ressembler ces images du monde extérieur aux peintures de Monet ou de Sisley. La vision momentanée d'un paysage est formée de vibrations atmosphériques. Mörike avait une faculté particulière de voir et de rendre la matérialité extrêmement fine de l'atmosphère. Même « l'allégorie du soleil couchant », le spectacle décrit sous l'influence de Jean Paul, contient encore quelques détails délicieux de cette visibilité réaliste (p. 316). Par une expression comme : « *rotes Luftgewebe* » (« rouge tissu d'air ») se manifeste ce don de saisir un aspect et de le rendre par les mots propres. Lumière, couleur et structure se

(1) Cf. *An Hartlaub, Mozart auf der Reise nach Prag.*

fondant en une seule impression sont de même rendues en une seule expression.

La description d'un état atmosphérique, des fines nuances de la lumière et de l'air en expressions appropriées fait ressortir le personnage comme sur le fond d'un tableau. On voit la chambre de Nolten : « *vom Frühlicht blass erhellt* » (p. 51); les contours et l'expression du visage d'Agnès deviennent plus charmants, plus doux dans la pénombre matinale de la chambre verte (p. 397) ; la pleine lune répand sa claire lumière sur le petit jardin de Neubourg (p. 324). Quand Nolten revient de la visite chez Constance, la lune éclaire le paysage hivernal de sa lumière « croissante » : « *der Mond überschien mit immer hellerem Lichte die dämmernde Schneelandschaft* » (p. 97). La lente montée de l'astre qui éclaire de plus en plus les objets est admirablement rendue par la forme et l'ensemble des mots. Le groupe : « *mit immer hellerem Lichte* » exprime l'action, le mouvement intérieur de la lumière naissante de la lune. L'aspect vivant et variable du paysage devient visible dans une seule épithète d'activité momentanée : « *dämmernde* ».

Le poète décrit généralement des lumières tranquillement vibrantes, mais une seule fois, Alexis croit apercevoir au fond du miroir calme de l'eau « comme une lueur dorée et rosée qui scintille et vacille », « *...dass es tief unten auf dem ruhigen Spiegel des Wassers als wie ein Gold und Rosenschimmer zuckt und flimmt* » (p. 410). Les verbes : « *zucken, flimmen* », qui reviennent fréquemment dans les poésies impressionnistes d'Annette von Droste-Hülshoff, doivent ici caractériser la lueur vague et indéterminée qu'on voit vibrer au fond de l'eau. Mörike aperçoit la lumière presque toujours en mouvement, en facteur actif et continuellement changeant. Le verbe devient ainsi l'élément préféré pour rendre les aspects variables des lumières ; par exemple : « *scheinen, glänzen, glühen, zucken, flimmern, dämmern* ».

Quelquefois même, un paysage n'est caractérisé que par

son aspect lumineux : « *In der Frühe, wenn der herbstliche Wald von der Morgensonne glühet* » (p. 213). Un groupe d'hommes n'est décrit que par la nuance particulière de lumière qui les baignait. Larkens, rappelant à Noltén une conversation qu'ils ont eue pendant une promenade, un soir de juin, ajoute ce détail : « *die Sonne warf ihren roten Schein auf unsere Gesichter* » (p. 235). L'action de la lumière, sentie presque matériellement, suffit pour évoquer l'atmosphère spéciale de ce moment passé, elle fait ressortir en même temps les formes humaines, touchées par un rayon de soleil.

Dans le « tableau paisible » (« *Friedensbild* ») d'Agnès et de Henni, le soleil acquiert une fonction analogue. « *Die Abendsonne brach durch die Fensterscheiben und übergoss die ruhende Gruppe mit goldenem Licht* » (p. 417). Comme pour les impressions auditives, la direction et l'étendue de la lumière sont aperçues; un rayon de soleil traverse les carreaux poussiéreux, comme la voix d'Elisabeth « sort du branchage épais ». Mais ce tableau du groupe endormi d'Agnès et de Henni n'a pas la force vitale des autres descriptions, il ressemble trop aux compositions un peu artificielles du peintre Noltén. La lumière n'enveloppe pas « naturellement » les êtres humains, elle se répand, dirigée par l'intention artistique de créer un groupe pittoresque. C'est un projecteur qui éclaire un point intéressant. Ainsi ce dernier tableau n'est autre chose qu'un « tableau vivant », il demeure raide et inerte sans pouvoir évoquer la vision d'un état réel.

Cette description essentiellement impressionniste n'est jamais mieux représentée dans le roman que dans cette « vue enthousiaste » du peintre Noltén. Il ne regarde ni n'admire les formes qui constituent le panorama, mais il « se jette avec des yeux avides dans la mer éclatante du paysage ». « *Welch ein Genuss nun aber, sich mit durstigem Auge in dieses Glanzmeer der Landschaft hinunterzustürzen, das Violett der fernsten Berge einzuschlüpfen, dann wieder über die nächsten Ortschaften, Wälder und Felder, Landstrassen und Wasser,*

im unerschöpflichen Wechsel von Linien und Farben hinzugleiten! » (p. 303). Les expressions disent immédiatement sur quoi se dirige l'intérêt purement visuel du peintre. Il boit le violet des lointains et ses regards glissent infatigablement sur les variations infinies des lignes et des couleurs. Il se réjouit des reflets lumineux, des couleurs du paysage dans son aspect momentané, sans désirer pénétrer jusqu'aux objets qui le forment. C'est le pur plaisir visuel qui se contente de la surface picturale des choses. De tous les sens seul est actif « l'œil » qui devient l'unique auteur de la description.

Mais cette vue essentiellement impressionniste est suivie d'une autre description, régie par d'autres principes. Ce n'est plus l'œil humain qui éprouve des jouissances visuelles, les formes du paysage semblent maintenant regarder. Elles sont reproduites objectivement ou, comme dit le poète dans une note très importante, « tracée d'après la nature, avec la plus grande fidélité ». L'existence invariable et objective du paysage est rendue dans son mouvement propre, indépendant du regard humain. Mais dès le moment où les formes constantes, éclairées par le soleil, réapparaissent dans leurs aspects variables, l'œil humain s'empare de nouveau de son objet et épie ses changements. Auparavant le paysage même semblait se montrer : « *schauten herüber, sie verschloss, verschiebend, ineinander wickelnd* ». Les relations des diverses parties entre elles étaient reproduites grâce à cette description « animée » qui exprime en verbes les mouvements latents du paysage, sa physionomie.

Les deux manières opposées de la description se sont complétées pour rendre l'image du monde extérieur plus expressive et plus vivante, pour créer une illusion vraisemblable. Cet exemple prouve encore une fois l'union étroite et inséparable entre les différentes « vues » du monde extérieur ; l'une n'exclut pas l'autre, au contraire, elle demande nécessairement son complément pour aboutir à une reproduction parfaite de la réalité totale.

MOZART AUF DER REISE NACH PRAG

INTRODUCTION

Dans la nouvelle *Mozart auf der Reise nach Prag*, le monde extérieur reçoit un sens nouveau et approfondi par rapport aux épisodes qui concernent le héros. Son rôle de milieu visible ou d'objet passif de la contemplation est ici moins important, car il apparaît surtout comme facteur actif, comme moyen principal de préparer les événements psychiques. Le sujet essentiel de la nouvelle, c'est de montrer la personnalité de l'artiste Mozart dans les rapports de sa vie et de ses créations artistiques avec le monde extérieur. Mais ce sujet, que Mörike avait déjà traité dans ce « roman d'un artiste » qu'est le *Maler Nolten*, est ici conçu d'une manière tout à fait différente.

Dans deux épisodes importants, la nature fait partie des actes psychiques qui résultent de ses influences actives et imperceptibles. La première vue frappante de la nature, qui donne l'idée de l'existence d'une forêt, crée l'atmosphère générale de l'œuvre. Il ne s'agit pas ici d'une description de la nature ou d'un paysage, mais le poète fait remarquer l'impression, l'action momentanée de la nature extérieure sur l'âme du personnage central. Dans le *Maler Nolten*, l'imagination, la fiction pénétrait, pendant un moment d'exaltation

(*Ein Tag aus Noltens Jugendleben*), dans la réalité qu'elle finissait par vaincre et par détruire. Mais dans le premier épisode de la nouvelle, la nature réelle se montre supérieure à toute fiction poétique (p. 215), en « surprenant » et en « ravissant » l'homme subitement ému par « son charme ». Le but du premier épisode est d'exposer les effets du « charme du monde » sur l'âme de l'homme artiste. L'épisode de l'oranger fait entrevoir les secrets de la création artistique dans leurs relations inconscientes avec le monde extérieur. Ce n'est plus cette ivresse de l'imagination qui avait obsédé Noltens pendant sa course aveugle à travers les champs, et qui s'exprimait dans une suite déréglée d'images et de scènes, le poète veut ici exposer « les voies mystérieuses où se joue inconsciemment le génie, les impressions délicates et fugitives qui viennent à l'occasion le féconder » (p. 219).

De ces préludes importants monte lentement et souvent interrompue par de petits récits intermédiaires l'audition magnifique de la musique de *Don Juan*, le moment sublime où les sons musicaux semblent devenir visibles aux sens dirigés vers l'infini. Il ne se passe rien dans cette nouvelle qu'on puisse signaler comme un progrès mesurable. Ce n'est pas le développement de l'action qui intéresse l'auteur, mais les relations délicates qui s'engagent entre les êtres humains ou entre le monde extérieur et l'homme. Dans un instant exceptionnel, le fond de l'existence devient miraculeusement transparente. Dans un moment de réflexion sur les œuvres merveilleuses de la nature, l'idée de la fragilité de la vie humaine naît du regret que son abondance inépuisable s'écoule sans arrêt. Et de plus, devant la grandeur ineffable de la création artistique, « l'aimable image apparente » s'écarte et, « sous tout le charme indicible, à travers l'effroi mystérieux de la musique » (« *hinter allem unsäglichen Reiz, durch all' das geheimnisvolle Grauen der Musik* »), on voit menacer la certitude de la mort ; on sent que « l'apparition fugitive » de l'artiste aimé doit périr bientôt, « parce que la terre ne pourrait pas supporter

l'abondance qu'il épancherait » (1). (« ...*dass er nur eine flüchtige Erscheinung auf der Erde sein könne, weil sie den Ueberfluss, den der verströmen würde, in Wahrheit nicht ertrüge* » (p. 275).

Le sentiment ou le pressentiment de la mort accompagne Mozart pendant tous les différents stades de la nouvelle. Il est le fond sombre qui accentue la joie sublime de la fête; et dès le commencement, le poète montre son importance en résumant l'effet de la rencontre de l'artiste avec la nature (p. 217). Ce sentiment d'une mort prochaine revient plusieurs fois au cours du récit. Mozart même raconte la découverte inattendue de l'abîme obscur qui se creuse imperceptiblement sous son existence insouciante (p. 271); et dans l'épilogue, la jeune Eugénie, qui a été touchée plus profondément par l'aventure que les autres (p. 274), exprime enfin le sentiment jusqu'alors vague et indéterminé. Comme Agnès, l'âme délicate de la jeune femme est saisie d'un pressentiment qui devient bientôt une certitude (p. 275). Dans la chanson bohémienne qui termine la nouvelle, l'émotion indicible se traduit par un symbole. Le rythme, la mélodie et les images de la poésie dégagent l'atmosphère latente de la prose en « un son musical », en un présage émouvant. Cette certitude qu'un artiste admirable, qu'un « être merveilleux » (p. 122) va mourir conclut douloureusement la nouvelle, en apparence si gaie, si enjouée.

Un motif accessoire qui résulte aussi de la vocation artistique de Mozart, c'est « son désir nostalgique » (« *Sehnsucht* ») de changer l'incertitude, l'instabilité de son existence contre la vie simple et naturelle d'un paysan. Frappé par la vue de

(1) Mörike exprime ici peut-être la même conception du grand artiste qu'est celle de Goethe dans ses Conversations avec Eckermann. L'idée « *des Dämonischen und des dämonischen Künstlers* » a été souvent commentée par l'exemple de la mort prématurée de Mozart. Cette mort est jugée nécessaire parce que la production abondante de l'artiste ne doit pas dépasser une certaine limite normale.

la forêt depuis longtemps oubliée, il voudrait retourner aux « plaisirs enfantins » (« *Kinderschertz und Blumenspiel* », p. 217). En contemplant une auberge rustique, il s'est formé autrefois l'image d'une maison de campagne, symbole d'une « existence simple et innocente » qui contraste avec la hâte et les soucis de sa vie mondaine. On pourrait trouver à « ces penchants idylliques » (p. 260), une légère nuance de style « *Biedermeier* ». Car dans les nouvelles d'Adalbert Stifter : *Die zwei Schwestern* et *Tiburtius*, ce désir irréalisable qu'exprime Mozart « de ne dépendre que de la nature et de sa prospérité » (p. 259) s'est réalisé. Mais dans la nouvelle de Mörike, le besoin de fuir le tumulte et la tension de la vie mondaine ne trouve qu'une expression symbolique dans la contemplation pieuse des objets de la nature.

Dans le conte *Der Schatz*, la réalité ordinaire et les hasards merveilleux et inexplicables formaient une sorte de crépuscule indécis. Mais dans la nouvelle de Mozart, Mörike tend à évoquer l'apparence de faits réellement arrivés, qu'il relate d'après une lettre authentique de la baronne T... (p. 213) avec des indications exactes de lieu et de temps. « La fiction » d'un événement réel qui se trouve à la base de l'œuvre est strictement conservée, car l'auteur ne manque pas de rappeler au cours du récit : « le rapport sur lequel est fondé notre narration » (p. 267).

La couleur locale de l'époque où a vécu Mozart, le Roco viennois, se montre dans mille détails. C'est surtout la langue, volontairement démodée, qui crée cette atmosphère délicieuse du XVIII^e siècle. Cette base, en apparence historique, sert d'une part à renforcer l'impression de vie réelle dans l'esprit du lecteur et, d'autre part, elle permet au poète de compléter la « description inexacte » des voyageurs (p. 213) par la peinture détaillée d'objets réellement vus ou imaginés. La voiture, les habits des voyageurs, enfin tous les grands et menus objets sont dépeints avec les traits vivants que le sens tendrement observateur du poète a pu recréer.

Cette tendance à l'imitation fidèle de la nature prouve la sûreté du poète qui pétrit souverainement sa matière, qui se sert de son imagination artistique pour former des objets vraisemblables. La « fantaisie » n'invente plus des caricatures bizarres, sa fonction est maintenant de donner l'apparence de la réalité à des objets imités. Dans *Maler Nolten*, la « fantaisie » de l'artiste s'était émancipée de la réalité, elle s'était créé son propre monde étrange qu'elle superposait à la vie ordinaire. Dans le conte *Der Schatz*, qui occupe une place intermédiaire, la réalité et la fantaisie se mélangeaient superficiellement, sans se confondre. Mais dans la nouvelle de *Mozart*, l'imagination artistique est subordonnée aux lois de la réalité, elle sert à former, à extérioriser l'idée artistique. Cette nouvelle fonction de l'imagination à l'égard de la réalité caractérise la conception réaliste. Le dualisme entre l'âme et le corps, entre l'intérieur et l'extérieur est transformé en une nouvelle synthèse des régions divisées par le romantisme. L'évolution de quelques idées essentielles de Novalis semblait déjà préparer cette synthèse entre l'essence et l'apparence. Mais maintenant, la conception réaliste se manifeste dès le commencement de la nouvelle : la description de la voiture, qui se présente comme l'imitation d'un objet réel, a exigé un autre rôle de l'imagination poétique. Celle-ci est devenue le moyen important qui rend les créations du poète vraisemblables. C'est le principe fondamental de l'impressionnisme, tel qu'il sera défini plus tard par Zola, critique d'art de Manet.

Le poète manie les procédés de son art avec une telle maîtrise qu'il peut opposer, à l'intérieur de son œuvre, « le jeu avec les bulles colorées d'un avenir rêvé » (p. 226) à la réalité de l'existence imparfaite du compositeur. C'est un ornement léger de l'imagination qui fait ressortir par sa gaieté, par son enjouement aimable, les obscurités profondes de la vie réelle.

I. — LA COMPOSITION

Mörke ne raconte pas une action progressive. Il relie par de courtes transitions quelques scènes de la vie du héros. La nouvelle commence par un arrêt psychiquement nécessaire, et elle se termine par le départ des deux voyageurs du château hospitalier qui les avait reçus. On ne remarque, à première vue, qu'un lent mouvement autour d'un point central; un cercle clos et stable caractérise la composition de l'œuvre. Du reste, le titre n'est pas *Die Reise Mozarts nach Prag*, mais *Mozart auf der Reise nach Prag*; ce qui veut dire : le poète fait un portrait de son héros pendant un certain moment de son voyage à Prague. Ce n'est pas le mouvement droit et progressif d'une action qui domine le récit, mais la description des scènes qu'offrent des situations momentanées. Ces scènes comprennent l'aspect vivant du présent et les souvenirs « représentés » du passé, et permettent de pressentir vaguement le sens caché de l'avenir inévitable.

Les différents épisodes se succèdent comme une suite de tableaux dont chacun se trouve inséré dans le lieu qui lui correspond. C'est d'abord la forêt; ensuite, le jardin du château, la salle des fêtes, une colline, dans les « souvenirs » : Naples et Vienne, et finalement, point culminant de la nouvelle, le salon de musique. Ce lieu, où l'on a entendu « visiblement » la musique de Don Juan, devient, dans l'épilogue, le centre qui garde le souvenir inoubliable d'un moment sublime.

Dans cette dernière nouvelle du poète, le souvenir agit aussi comme facteur important de la composition générale. L'abandon inconscient auquel Mozart a cédé à la vue de l'oranger est fondé sur la qualité qu'a l'objet de pouvoir ressusciter un souvenir ancien. Et cette extase momentanée de Mozart cause presque à elle seule l'unique événement de la nouvelle : la présence inattendue des époux Mozart aux fiançailles d'Eugénie. La manière de vivre, le caractère de l'ar-

tiste Mozart apparaît dans les souvenirs évoqués. C'est un souvenir de jeunesse qui surgit à la vue de l'oranger : le jeu de balles avec des oranges, à Naples, donne, d'après les mots mis par le poète dans la bouche d'Eugénie, « une symphonie en peinture et une image parfaite de l'esprit de Mozart dans toute sa sérénité » (p. 242). Mörike n'analyse pas scientifiquement l'esprit et le caractère de son héros admiré, mais il le « peint » avec ses traits significatifs dans une image qui le représente vivant. Dans le récit de madame Constance (p. 254), les auditrices attentives voient la manière d'être du grand musicien s'exprimer dans un souvenir de la vie quotidienne.

Dans l'œuvre de Mörike, les paysages, la nature, ne sont remarqués et décrits au cours du récit que quand l'action progressive s'arrête et que les sens s'ouvrent pour sentir les fines vibrations qui constituent la vie intime des choses et des personnes. La composition se sert donc souvent du « souvenir » qui, détournant vers le passé « représenté » l'orientation du récit, permet une description tranquille et détaillée des situations momentanées.

La description du chemin parcouru est ici tout à fait insignifiante, malgré l'allusion du titre *Mozart auf der Reise nach Prag*. On indique brièvement le caractère général du paysage; mais la remarque : « *eine lachende Gegend* » (p. 216), ne suffit pas à peindre les éléments particuliers qui produisent cette impression. La conversation des deux époux occupe uniquement le récit jusqu'au moment où « ils sont depuis longtemps descendus dans la vallée » (« *Sie waren unterdessen längst ins Tal herabgekommen* », p. 227), et où l'on commence à regarder le village et le château situés dans « une plaine aimable » (« *in der freundlichen Ebene* »). Les épithètes un peu conventionnelles ne désignent que le caractère général de « la contrée » sans faire voir les aspects plus différenciés des paysages. Seuls apparaissent décrits dans leurs

détails caractéristiques le milieu proche, la scène où se déroule un événement.

II. — L'ÉPISODE DE LA FORÊT

La nouvelle proprement dite ne commence que « quand on est arrivé à la lisière du bois » (p. 214). Le « tempo » du récit, qui allait d'abord « doucement » (« *gemachsam* ») comme le voyage des époux, se ralentit encore, retenu par l'arrêt total de la voiture. Maintenant, dégagée du mouvement progressif, la vie psychique se répand autour du point d'arrêt, et on suit toutes les vibrations délicates et à peine perceptibles des états d'âmes. Cette journée singulière commence par un moment d'une lucidité exceptionnelle et forme ainsi un contraste avec toutes les autres journées du voyage. Le couple est déjà « passé » par un nombre infini d'autres forêts, sans avoir remarqué quoi que ce soit d'extraordinaire, sans avoir eu un contact psychique avec elles ; mais maintenant, cette forêt individuelle exerce sur l'homme une attraction irrésistible et inexplicable; il interrompt son chemin et « il descend ». Ce geste instinctif est le symbole de ses nouvelles relations avec le monde extérieur, qui autrefois glissait devant lui sans l'émouvoir, et qui demande maintenant, avec une singulière force attractive, un arrêt, une contemplation approfondie. De ce centre stabilisé, le récit peut s'étendre dans un « cercle » d'action.

Mais la « vision » de la forêt n'a touché que l'homme-
artiste, Mozart, non sa femme. En comparant cette belle forêt naturelle avec les promenades artificielles du *Prater*, Constance montre combien elle est indifférente, comme elle est loin de comprendre et partager cette vision unique et incomparable de la nature. Seul cet « être merveilleux » qu'est le grand artiste inconsciemment productif peut la goûter. Seul son esprit sublime et naturel au fond peut sentir le miracle de la nature réelle et vivante; et par cette admiration solitaire, le poète a su isoler le héros « extraordinaire » de sa

compagne simple et « ordinaire » qui ne comprend pas de quoi il s'agit ici.

Le mouvement de la description suit le rythme du promeneur, et les jeux de lumière et d'ombre sont notés dans l'ordre où il les perçoit. « *Sie stiegen Arm in Arm über den Graben an der Strasse und sofort tiefer in die Tannendunkelheit hinein, die, sehr bald bis zur Finsternis verdichtet, nur hin und wieder von einem Streifen Sonne auf sammetnem Moosboden grell durchbrochen ward* (p. 215). L'espace de la nature est ici rendu dans son extension vaste et infinie. Il comprend les individus qui y pénètrent : « *sie stiegen... hinein* ; la direction des personnages vers la forêt reste visible et les expressions adverbiales : « *somit* », « *sehr bald* », « *hin und wieder* », caractérisent la succession temporelle des aspects de la nature tels qu'ils apparaissent pendant la promenade. Le tableau de la forêt est formé d'une suite d'impressions qui viennent des contrastes entre les parties claires et les ombres et non pas des éléments constitutifs, des qualités propres. Dès le premier mot si expressif : « *Tannendunkelheit* », l'idée de l'obscurité spécifique d'une forêt de sapins s'oppose à la clarté, à la lumière éclatante de l'extérieur. Un mot composé qui n'exprime, en apparence, qu'une impression visuelle fait pressentir par son accent étrange, par la sonorité sombre de ses voyelles, le frisson secret que l'on éprouve à l'intérieur. La première sensation générale d'obscurité se précise. Les nuances délicates des ombres ne sont pas énumérées l'une après l'autre, mais on aperçoit pour ainsi dire presque matériellement la transformation de l'ombre qui s'épaissit : l'obscurité devient peu à peu plus profonde, « *die Dunkelheit* » se change en « *Finsternis* ». La lumière est remarquée dans son état actif, dans les transitions imperceptibles qui composent l'ensemble complexe (1). Cette obscurité profonde n'est percée çà et là que

(1) Ce sentiment du mouvement propre de la lumière est un des caractères de l'art de Mörike. Car dans une lettre à Luise Rau du 8 avril 1832 (« Luise », p. 26), il a réussi à illustrer son état d'âme

par une bande de soleil qui, en éclairant le sol, fait ressortir cette « mousse veloutée » qui le recouvre.

Aux impressions de lumière se joint la sensation atmosphérique d'une « fraîcheur agréable », sentie encore plus fortement par son contraste avec la chaleur qui règne à l'extérieur de la forêt : « *die erquickliche Frische im plötzlichen Wechsel gegen die ausserhalb herrschende Glut* ». Plus sensible encore que le jeune Mörike, le poète vieilli est touché par tous les changements atmosphériques. Le contraste de la fraîcheur à l'intérieur avec la chaleur étouffante du dehors crée une structure diaphane de l'air, une sorte de perspective de l'espace, rempli par l'atmosphère.

Après avoir regardé et senti l'aspect de la forêt dans la répartition des lumières et des ombres, dans l'agréable sensation atmosphérique, Mozart entre peu à peu en une méditation plus profonde sur « la nature essentielle » d'une forêt, et de là jaillit brusquement son admiration ravie. « *Gott welche Herrlichkeit, rief er, an den Stämmen hinaufblickend, aus, « man ist als wie in einer Kirche. Mir deucht, ich war niemals in einem Wald und besinne mich jetzt erst, was es doch heisst ein ganzes Volk von Bäumen beieinander! Keines Menschenhand hat sie gepflanzt...* » Toute l'œuvre antérieure du poète prépare cette vue surprenante et miraculeuse des objets dans leur être, avec leur propre beauté « charmante ». C'est cette vue qui forme surtout le sujet des poésies du « bel objet », pendant les années 1840 à 1855. Là aussi, « la belle existence » se révèle soudainement aux sens ouverts au miracle du monde. Sans avoir recours à l'invasion d'une zone surnaturelle, les sens plus vibrants reconnaissent dans un instant divin la beauté des choses ordinaires et purement terrestres : la divinité se montre immanente au monde. Mozart aussi est saisi par ces idées, la forêt lui paraît « comme une église », et cette

par le même dynamisme : « *Denn jene lichte Dämmerung verdichtet sich zuletzt wohl auch... bis zur dunkel-seligen Selbstvergessenheit* ».

comparaison amène à sentir la sainteté de la nature et du monde terrestre. C'est ici qu'il « réfléchit » (« *er besinnt sich* ») pour la première fois à ce que signifie : « tout un peuple d'arbres groupés ensemble ».

La réflexion sur la signification des objets, autrefois superficiellement vus, lui montre la forêt non pas comme une composition « de choses mortes », mais comme un ensemble, une société de créatures vivantes et individuelles, « un peuple d'arbres » qui existe indépendamment de toute intervention humaine (1).

L'expérience d'un « être » de la nature, représenté par une « ordinaire forêt de sapins », a pu détruire la conception anthropocentrique de l'artiste. La supériorité « de la fiction poétique » est vaincue par la rencontre émouvante avec la beauté de la réalité. Mozart s'étonne lui-même de cette émotion extraordinaire, éveillée par un objet si « ordinaire » et non par une création poétique. La surprise, le ravissement enthousiaste, qui ne lui semblaient possible que dans la sphère de l'imagination, sont maintenant produits par un « être » qui existe réellement. («... *jetzt steht von ungefähr der Gimpel in einem ordinären Tannenwald an der böhmischen Grenze, verwundert und verzückt, dass solches Wesen irgend existiert, nicht etwa nur so una finzione di poeti ist, auch kein Komödienwald...* »)

Son étonnement du miracle de l'existence réelle, « non-imaginée » fait jaillir les mots pieux qui expriment son adoration de la nature si belle. Les deux « vers en prose » sont vraiment une adoration, une glorification des puissantes forces terrestres : «... *aus dem Erdboden herausgewachsen, von Feuchtigkeit und Wärmelicht der Sonne grossgezogen!* » Mörike chante ici la vie qui se transforme perpétuellement, l'éternelle force du sol qui développe le germe et celle du soleil qui l'attire vers lui par les deux éléments atmosphériques : « *Feuchtigkeit und Wärmelicht* ». Ce sont eux qui, partout et toujours, se

(1) Gottfried Keller a exprimé une conception analogue d'un peuple d'arbres dans le premier poème des *Waldlieder*.

retrouvent actifs dans ses descriptions de la nature. La sensation complexe de lumière vue et de chaleur sentie rend l'impression primitive en un seul mot composé : « *Wärmelicht* ». Ces groupes de mots si simples sont un hymne à la belle vie naturelle qui, plus puissante que toutes les fictions de l'art, fait voir et fait sentir l'action des forces éternelles de la création. Cet essor de la contemplation semble retomber dans une énumération un peu sobre des « trésors » de la forêt. Mais l'adoration pieuse se répand jusqu'aux moindres objets de la nature.

Le sentiment de la beauté réelle et terrestre qu'avait inspiré la contemplation de la forêt s'élargit un peu plus tard en un enthousiasme universel qui a pour objet la terre et le monde. Mörike, souvent identique à son héros préféré, Mozart, n'a jamais mieux exprimé son attitude personnelle envers le monde extérieur, envers la vie humaine que dans cette confession enthousiaste de Mozart. « *Die Erde ist wahrhaftig schön und keinem zu verdenken, wenn er so lang wie möglich darauf bleiben will... Wieviel ist draussen in der Welt und wieviel daheim Merkwürdiges und Schönes, das ich noch garnicht kenne, an Wunderwerken der Natur, an Wissenschaften, Künsten und nützlichen Gewerben!* » (p. 216). Dans cet hymne aux choses terrestres, Mozart résume le sentiment qu'il avait éprouvé pendant le moment d'abandon dans la forêt. A la base de ce sentiment universel se trouve encore la « douce étrangeté » (« *die holde Befremdung* », cf. *Maler Nolten*) d'une existence qui se renouvelle perpétuellement. Mais sans vouloir comme le romantique Nolten s'emparer de l'objet qui l'attire, l'homme se contente maintenant du « spectacle » du monde et des objets. Il les regarde, surpris et ravi, comme des « œuvres merveilleuses, curieuses et belles », dans leurs formes différentes. Il reconnaît sans aigreur que les belles choses échappent au désir de l'homme, et il se résigne volontairement à la contemplation de leurs aspects variés. L'action subjective qui voulait posséder le monde est remplacée par « le pur plaisir des yeux » que caressent les belles formes offertes à la vue.

« *Kennen und geniessen* », « connaître et jouir », c'est la nouvelle devise qui dirige les relations de l'homme avec le monde extérieur.

Mais du ravissement, de la joie d'être sur terre naît subitement la réflexion sur la vie humaine et sa fragilité, puis le regret d'avoir manqué « la jouissance des menus plaisirs » (p. 217), et surtout l'angoisse primitive, la frayeur de la rapidité avec laquelle la vie s'écoule continuellement. « *Allmittelst geht und rennt und saust das Leben hin. Herr Gott! bedenkt man's recht, es möcht' einem der Angstschweiss ausbrechen* ». (p. 217) L'artiste, toujours en mouvement, toujours actif et productif, sans réfléchir sur son état, reconnaît soudainement qu'il a oublié de vivre, que, chaque instant, la mort, l'horrible fin de la belle vie tant aimée s'approche de plus en plus; et dans ce cri du cœur, son désespoir sur la perte de la vie, son pressentiment obscur d'une fin prochaine éclatent douloureusement. Partir sans avoir vu toutes les merveilles du monde, sans avoir joui de tous les menus plaisirs qui embellissent la simple vie quotidienne, mourir sans avoir vécu un moment de calme, c'est ce qu'il entrevoit dans un instant de réflexion émue. Le cours précipité de son existence est suspendu momentanément. Il se sent vraiment vivre dans le monde des choses vivantes, et ce sentiment concentré de la vie lui est devenu cher, il voudrait le garder pour goûter plus profondément l'existence. Le geste extérieur d'arrêter la voiture s'est transformé en un symbole de son état psychique, l'artiste toujours actif s'est arrêté un instant au milieu du cours pressé de son destin. La situation tranquille, le cercle a remplacé la ligne droite de l'action progressive.

L'idée de la nature périssable de l'homme, problème principal de la dernière nouvelle d'Edouard Mörike, a joué un rôle important dans les œuvres de deux autres poètes de la même époque. Et une comparaison avec Annette von Droste-Hülshoff, d'une part, avec Gottfried Keller, d'autre part, permettra de mieux distinguer la nuance particulière que cette idée éternelle

a eu chez Mörike. Que la crainte de la mort nous conduit à la « jouissance des plaisirs terrestres », de la vie quotidienne, c'est une idée qu'exprime aussi G. Keller, mais Annette von Droste-Hülshoff arrive à une conclusion opposée. Tous les trois ont senti la fin inévitable de notre fragile vie, mais d'une même expérience résultent deux attitudes tout à fait différentes.

Les meilleures poésies d'Annette von Droste-Hülshoff (« *Das öde Haus. Im Moose. Das alte Schloss. Am Bodensee. Meine Toten. Die Taxuswand* ») sont dominées par le sentiment, la certitude de la fragilité humaine. Si elle veut s'enfoncer et disparaître dans la terre (*Im Moose*), ce n'est pas qu'elle désire demeurer au sein de la chère nature terrestre, c'est qu'elle s'efforce, au contraire, de s'effacer, d'éteindre en elle toute force vitale. Annette cherche, dans la mort, la délivrance définitive des souffrances d'une vie qu'elle n'a pas pu vivre selon ses désirs. « *Vergehen, sterben* », deviennent donc le cri et le but unique de sa poésie.

Pour G. Keller, la certitude de la mort devient, au contraire, un stimulant à jouir plus profondément de la « douce vie terrestre » : « *zu trinken von dem goldnen Ueberfluss der Welt* ». (*Abendlied*) « Le simple sentiment de la fugacité de la vie » que la Dortchen de son Vert Henri a puisé dans la nature la renvoie vers une vie purement terrestre. Elle sait en jouir sans réfléchir sur l'au-delà ou l'immortalité de l'âme, avec une intensité plus grande de sa volonté vitale (1).

Le sentiment de Mozart-Mörike ne correspond pas tout à fait à celui de Dortchen-G. Keller. Mozart ne supporte pas, avec une sage tranquillité, le voisinage de la mort; l'idée de la mortalité lui assombrit quelquefois l'esprit, mais elle l'excite aussi à jouir plus intensément de la vie même. C'est dans un moment où il sent vivement la beauté de la réalité « ordinaire » qu'il prend conscience de la fuite du temps. Les forces qui ont pro-

(1) G. Keller, éd. Bong II, 315.

duit les beaux êtres, les détruisent aussi. De la croissance, de l'évolution résultent, en même temps, le dépérissement continu, la disparition des choses et des hommes. Et de la joie d'exister sort enfin la tristesse de sentir trop vite s'enfuir la belle vie tant aimée. Le motif principal de la nouvelle est au fond la mélancolie de savoir fragiles les belles choses (1).

Tandis que pour Annette, la mort signifie le but, la fin désirée, d'une vie sans joie, Mozart-Mörke regrette que selon le sort terrestre toute chose doive périr. Autrefois, dans le *Maler Nolten*, la chanson exaltée de Henni laissait espérer un rajeunissement futur, une vie sublime dans l'éternité céleste, mais ici la consolation chrétienne n'a plus de vigueur. Tout finit avec la vie terrestre; la joie et la douleur jaillissent d'une même source, et le regret de devoir quitter cette vie unique ne peut plus s'apaiser dans l'espérance d'une vie future. Mozart exprime ainsi la même idée antique et païenne que la belle Erinna, quand elle aperçoit subitement dans ses yeux le noir abîme de la mort. (cf. aussi *Schönes Gemüt*.)

III. — L'ÉPISODE DE L'ORANGER (p. 227 ss.)

Pendant la promenade de Mozart, les différents éléments objectifs du jardin sont aperçus successivement. Les verbes n'indiquent qu'une sorte d'itinéraire et le mouvement de l'homme : « *er ging... er hatte zurückgelegt... ging... lenkte seine Schritte... näherte sich...* » Dans cette description assez sobre, on ne donne que les marques générales, les qualités objectives de la nature : « *das offene Gattertor... ein hoher alter Lindengang... reichlich blühende Blumenparterre... buschige schöne dunkle Piniengruppen... lichtere Parteen...* » ; ces termes un peu froids et très discrets tracent le parcours de

(1) Car Mörke répondait lui-même ainsi à son ami Hartlaub, en justifiant le sentiment d'un lecteur de sa nouvelle (F. K. II. 249). : « *er sei ungeachtet der vorherrschenden Heiterkeit, oder vielmehr durch die Art derselben, aus einer wehmütigen Rührung garnicht herausgekommen. Das ist es aber, was ich eigentlich bezweckte.* »

Mozart dans le style des *Affinités Electives* et des *Années de Voyages de Wilhelm Meister*. Sans détails précis, l'aspect extérieur du château est résumé dans une seule remarque sur « le style conventionnel » de l'architecture. L'introduction du nouvel épisode reste ainsi raide et inerte, sans relation personnelle avec l'homme qui traverse cet endroit.

Mais en s'engageant dans des sentiers aux multiples détours (« *auf vielfach gewundenen Pfaden* »), il approche des parties plus claires; et le plan si net et sobre du jardin français fait place à un nouvel élément plus mobile. « *Das lebhafte Rauschen eines Springbrunnens* », « le vif murmure d'un jet d'eau » attire instinctivement l'artiste qui suit, sans plus hésiter, la direction indiquée par ce bruit. Son sentiment indéterminé rôdait d'abord à travers les différentes parties du jardin, mais près du jet d'eau, dans l'espace limité de la tonnelle, il a trouvé son lieu d'arrêt et de repos. Le poète décrit d'abord le plan de cet endroit de la même manière sobre et nette, avec les épithètes soignées et discrètes et les verbes immobiles dont il se servait pour caractériser la propriété entière. Mais ensuite la description s'approfondit pour noter les relations délicates qui s'engagent entre l'âme et le monde extérieur. C'est à la faveur d'un repos que naît l'événement psychique. Le bien-être du cœur ouvre les sens aux délicates influences du monde extérieur. « Un endroit limité » contient, comme dans *Maler Nolten* (*Heermühle, Labyrinthe*), les sentiments plus intimes de l'homme.

Le sujet essentiel de cet épisode est donc de rendre évidente l'action intime des impressions du monde extérieur sur l'âme sensible de l'artiste. Mozart s'abandonne « au murmure de l'eau » et à la vue de l'oranger, mais il n'y remarque que le rappel des souvenirs qui naissent dans son âme et qui causent l'acte créateur (1). Les gestes de Mozart, ses actions

(1) En 1830 déjà, le poète communiquait à Luise Rau (« Luise », p. 89) sa « vieille observation » (« *alte Bemerkung* ») : « ... dass die Einbildungskraft, namentlich auch die musikalische, durch nichts

instinctives rendent visible l'unité des sens : des yeux, de l'ouïe et du toucher. « *Die künstlerische Geistesabwesenheit* », « sa distraction d'artiste » se montre dans ses réactions involontaires aux impressions du monde extérieur. Elles s'attachent à un seul objet, l'oranger, qui possède une importance centrale comme motif de l'action. « La vision de pays méridionaux » que la présence du fruit lui a donnée conduit son esprit « vers un souvenir gracieux de sa jeunesse ». (Le souvenir est lié à l'existence réelle et matérielle d'un objet évocateur.) Par rapport à cette scène de jeunesse, « une réminiscence musicale », longtemps oubliée, surgit en lui. L'acte autrement incompréhensible s'explique ainsi par une préoccupation artistique qui empêche Mozart de se rendre compte de ses gestes instinctifs. « *Nachdenklich lächelnd reicht er hinüber nach der nächsten Frucht, als wie um ihre herrliche Ründe, ihre saftige Kühle in hohler Hand zu fühlen* ». (« Avec un sourire pensif, il tend la main vers le fruit le plus proche, comme pour en sentir dans le creux de sa main la rondeur magnifique, la fraîcheur savoureuse ».) La forme parfaite du fruit et sa substance même sont éprouvées par les sensations du toucher que le poète rend en mots matériels et impressionnistes : « *herrliche Ründe, saftige Kühle* ».

En touchant l'orange, Mozart, inspiré, perd toute notion précise de son existence présente. Il contemple intérieurement les belles images, ressuscitées du passé, et inspirée par elles, l'imagination artistique commence à travailler. Tout son être est possédé par la création musicale, et les objets du monde extérieur n'existent pour lui que dans la mesure où ils peuvent produire et entretenir l'inspiration artistique. Dans sa « distraction », il cueille l'orange sans s'en apercevoir, « il la voit et ne la voit pas », c'est-à-dire qu'il a vaguement conscience de l'objet qu'il tient dans sa main, sans savoir au juste ce qu'il

lebhafter befördert wird als durch die dichte Nähe eines tosenden Wassers. » On trouve donc dans les propres expériences de Mörike ce motif du jet d'eau, source d'inspiration musicale.

fait. Car le fruit qu'il touche n'est qu'une impression indéterminée qui convient à ses rêveries artistiques. Tantôt c'est sa forme matérielle, tantôt c'est son parfum qui l'attire. Et ces sensations indistinctes agissent sur les régions inconscientes de son âme et produisent une réaction instinctive de l'artiste. Il n'a peut-être même pas remarqué les propriétés objectives du fruit, il aperçoit seulement sa forme et sa couleur, sans savoir ce qu'elles signifient. C'est une « substance ronde et jaune » et non pas une orange qu'il coupe en deux « instinctivement » (p. 229).

En respirant « la délicieuse odeur » du fruit, les sens excités de l'artiste restent dans un état d'inattention extérieure et de préoccupation créatrice. Mozart croit revivre les souvenirs de la fête à Naples, sans pouvoir les séparer de cet objet inspirateur. La simultanéité d'une vue inconsciente de l'orange et des sentiments qui s'y rattachent s'exprime dans ses gestes. Il joue avec les deux moitiés du fruit, il les réunit, il les sépare doucement, sans avoir conscience d'abord de son action et de l'objet de celle-ci, jusqu'au moment où sa « distraction » est dérangée par un bruit : les pas du jardinier qui s'approchent. Maintenant il se réveille de sa rêverie, revient à l'état ordinaire de l'existence. « Sa conscience » lui montre alors le sens de l'acte qu'il a commis. Il se « représente » maintenant sa situation extraordinaire et étrange. Mais son action reste tout à fait « inexplicable » pour l'esprit du valet qui « croit ce qu'il a vu » (p. 230). Et Mozart même, dans sa lettre à la comtesse, est forcé d'avouer que son crime lui paraît « incompréhensible ». « La distraction » qui avait accompagné le jeu mystérieux des impressions avec l'émotion créatrice restera toujours « inexplicable et incompréhensible » pour la raison ordinaire des hommes.

Seul le poète sait rendre visible, sans analyse, les moments de la création artistique; les délicates relations inconscientes entre l'âme et le monde extérieur apparaissent et s'expriment dans les gestes instinctifs d'un artiste inspiré par un objet.

IV. — LE MONDE EXTERIEUR, MILIEU VISIBLE DES SCENES

Presque toutes les scènes plus ou moins importantes sont enveloppées d'une atmosphère particulière du temps et de l'espace.

Quand on entre dans la salle à manger, ce sont « le parfum solennel des fleurs et l'air rafraîchi » qui reçoivent les invités (p. 237). Ce parfum et la sensation de l'air créent immédiatement une « atmosphère » de fête qui favorise l'épanouissement de la joie universelle. Avant de faire retentir « le terrible choral » (p. 249), Mozart éteint les deux chandelles qui éclairent le gai salon de musique. Et l'obscurité totale, « le silence mortel » des assistants donnent aux accords sublimes de la musique l'atmosphère qui leur convient. Dans l'épilogue douloureux, « une douce lumière crépusculaire » (« *ein sanftes Dämmerlicht* ») qui entre par les rideaux de damas vert ajoute à la triste rêverie d'Eugénie la nuance discrète d'une atmosphère pleine de présages (p. 275). Le récit du souvenir d'enfance fait voir les lieux de la scène, la mer et la côte de Naples, avec tous les charmes, toutes les couleurs variées d'une lumière reflétée par l'eau que le poète avait pu observer et noter dans ses lettres du Bodensee (1). Les verbes : « *strahlte wieder, schimmerte* » font apparaître le caractère lumineux du paysage dans son mouvement impressionniste. Les éléments visuels : le ciel bleu et rayonnant et la mer multicolore ne sont complétés que par un seul détail du relief : le contour doucement courbé de la côte (p. 238.). A la fin de la narration, les valeurs visuelles et psychiques du beau paysage sont résumées avec plus d'élan dans une vision du souvenir (p. 242). Tous les différents éléments du spectacle passé forment un ensemble inséparable dans ce souvenir où la musique et la danse ont ajouté une nuance auditive à la vision ; et c'est de l'ensemble visuel et auditif que Mozart a reçu l'ins-

(1) Cf. F. K. II, p. 202 et 207.

piration créatrice. Ce « paysage céleste » avec sa foule bigarrée et le jeu merveilleux des oranges devient ainsi la scène où Mozart fait jouer la « belle symphonie peinte », l'image charmante de son esprit. La première partie de la fête, le moment où l'on a touché « au sommet du plaisir social » (« *den Gipfel geselliger Lust* »), est séparée de la soirée solennelle et grandiose par une sorte d'entr'acte. C'est la promenade des dames au jardin, où Constance fait un récit de la vie privée de son mari (p. 253). Avant de commencer cet épisode de la vie du héros, le poète indique, l'heure et la position du soleil : « *der Abend war hereingekommen, die Sonne nah am Untergehen...* », et il montre « le lieu dans ses particularités « temporelles » : « *...erstiegen sie einen runden, von einem hohen Rebengeländer zur Hälfte umgebenen Hügel, von wo man in das offene Eeld, auf das Dorf und die Landstrasse sah. Die letzten Strahlen der herbstlichen Sonne funkelten rötlich durch das Weinlaub herein.* » La couleur des rayons du soleil est remarquée telle qu'elle apparaît « rougeâtre » à l'intérieur de la treille, et même la direction de la lumière qui « brille à travers les feuilles » est rendue en quelques mots caractéristiques. Cet endroit, la petite colline, est comme isolé et distingué dans l'espace infini de la nature. En lui donnant une atmosphère momentanée et individuelle, le poète a formé pour la scène humaine un fond particulier et naturel.

Même pendant la promenade de Mozart, si bien localisée dans les environs de Vienne, l'état général de l'atmosphère : « *es war ein warmer, etwas umwölakter Sommernachmittag* » indique le caractère individuel de cette journée (p. 258).

Ce rôle de plus en plus important de l'atmosphère, pour caractériser le monde extérieur d'un épisode, correspond à l'évolution personnelle des sens de Mörike. Sa sensibilité extraordinaire aux différents états de l'air s'accroît encore avec l'âge, et ses descriptions de la nature profitent de cette observation plus intense des changements du temps.

V. — LES OBJETS

Plus encore que dans les autres œuvres en prose, les personnages de la nouvelle donnent aux objets, quand ils les considèrent, des significations assez diverses et assez différentes.

Dans la forêt, Mozart, ravi par l'existence de la nature, admire dans un seul objet la beauté, la perfection du monde entier. « *Er bückte sich, brach einen Pilz und pries die prächtige hochrote Farbe des Schirms, die zarten weisslichen Lamellen der unteren Seite* » (p. 215). Il cueille un champignon et observe de plus près ses qualités objectives : les différentes couleurs et les particularités matérielles. Profondément ému par l'existence de la forêt entière, il loue (« *preist* ») les objets individuels pour leur bel aspect visible et non en tant qu'hiéroglyphes qui expriment une essence cachée (Novalis). L'unité de l'aspect et de l'être existe ici primitivement ; une division de l'objet en deux parties, essence et apparence, ne se fait plus dans l'esprit de l'observateur respectueux. Mozart admire la belle existence concrète des objets et ne demande pas l'indication de quelque chose d'invisible au delà de la forme et de la matière qu'il voit et qu'il sent vivantes entre ses doigts. (Cf. l'orange.)

Le rôle et la signification de l'oranger sont d'ailleurs tout à fait différents de cette adoration de la nature dans un seul objet. Il joue au centre de la nouvelle le rôle d'un symbole, il fournit un point de départ à l'action et offre des valeurs très diverses. Par son existence présente, il rappelle un souvenir ancien. « *Es knüpfte sich an diesen Baum, für die Familie, das mehr als hundertjährige Gedächtnis einer ausgezeichneten Frau* » (p. 246). De plus, cet arbre commémoratif a provoqué instinctivement l'acte de l'artiste, il acquiert ainsi une nouvelle valeur de souvenir futur, datant de cette rencontre qui a inspiré le génie de Mozart.

Mais outre ces relations personnelles, l'arbre survivant à un siècle révolu semble réunir et représenter l'esprit délicat

de cette époque passé. « *Er konnte nächst seinem persönlichen Werte zugleich als lebendes Symbol der feingeistigen Reize eines beinahe vergötterten Zeitalters gelten* » (p. 247). L'oranger devient aussi « le symbole vivant des charmes spirituels d'un siècle presque divinisé ». L'objet d'une action décisive contient des significations multiples et très importantes qui servent à renforcer sa valeur propre par une sorte d'histoire légendaire. L'oranger n'est pas seulement la cause extérieure qui doit motiver la rencontre des différents personnages, il garde et représente un souvenir personnel. Son histoire le rend intéressant et précieux, et son existence le fait paraître comme le « symbole vivant » d'une époque historique. Un objet ou plutôt un individu qui est chargé de tant de significations différentes peut donc devenir naturellement le sujet d'un poème. Promu dans la sphère poétique, un dieu même semble s'intéresser à son sort.

Les objets en bois, que Mozart, au cours d'une promenade dans Vienne, a vus dans une boutique, ont attiré son attention par leur valeur symbolique (p. 260). Leurs propriétés objectives l'émeuvent et sont pour lui comme l'image d'une vie simple et rustique qu'il voudrait mener. Il retrouve son désir figuré dans leurs qualités matérielles : la propreté claire et lisse et même l'odeur du bois parlent à ses sentiments inconscients. Car il sent une « parenté directe » avec son penchant idyllique. Constance donne à Eugénie un de ces objets en bois sans valeur propre, mais, précieux par son rapport direct avec l'artiste, il restera un souvenir constant de cette journée extraordinaire.

VI. — LA « VISION INTUITIVE » DE LA MUSIQUE

Le dernier épisode de la nouvelle et son point culminant, sa fin sublime, c'est l'audition de la musique de « *Don Juan* », jouée par Mozart lui-même. Cette scène est traitée comme un tableau particulier, auquel on prépare le lecteur par une grande introduction qui approfondit peu à peu l'atmosphère

de l'ensemble. L'attention des auditeurs est animée par une douce « anxiété de l'âme », on sent « le frisson d'une beauté éternelle » se glisser dans le respect devant l'art parfait, et l'idée de jouir d'un miracle divin cause une émotion presque fière qui dure pendant toute l'audition (p. 266).

L'art doit inspirer le même enthousiasme ravi que le bel objet de la nature; car l'œuvre parfaite fait aussi pressentir la trace de cette beauté divine qu'on a découverte dans les belles choses. Avant la fin grandiose de la fête, l'artiste détend l'âme, préparée au spectacle extraordinaire, par une conversation joyeuse des personnages qui interrompt un instant l'ascension rapide de l'action. Mais après ce retour passager vers la vie quotidienne, on s'élance avec plus d'impétuosité vers le « finale », où tout ce présent gai et aimable est assombri par un souffle de l'au-delà. L'âme dirigée vers un monde surnaturel se trouve presque à la limite de ce qui lui est imaginable. Pour exprimer cet ensemble magnifique que composent la musique, le génie créateur et la sympathie des auditeurs, la prose limpide et précise ne suffit plus. Le rythme régulier est bouleversé par l'élan irrésistible d'un sentiment sublime qui le transforme en une sorte de prose rythmée, de vers sans rimes. A la fin de sa dernière œuvre en prose, Mörike a créé des images, des sonorités et des rythmes encore plus expressifs, plus « poétiques » que dans son premier roman où il savait déjà rendre par quelques mots bien choisis les sons multiples qui composaient l'atmosphère du cimetière.

La nature visible sert de moyen pour exprimer des sentiments autrement ineffables. La belle Aria de Suzanne dans « les Noces de Figaro » a été déjà caractérisée dans son effet sur l'âme des auditeurs par la comparaison avec un état analogue de l'atmosphère. (« ...wo wir den Geist der süßen Leidenschaft stromweise, wie die gewürzte sommerliche Abendluft einatmen. ») On y respire l'esprit de la douce passion comme les souffles de l'air parfumé d'une soirée d'été. En comparant le sens intime de cette musique à une atmos-

phère enivrante et parfumée, le poète fait sentir l'impression indéfinissable et puissante qu'exerce cette belle Aria de Suzanne sur une âme sensible (p. 235).

Plus tard, cet effort pour rendre l'effet de la musique par un sentiment correspondant de la nature devient encore infiniment plus subtile. Les sons mêmes apparaissent avec leurs gestes secrets dans une vision presque surnaturelle des espaces célestes.

« *Wie von entlegenen Sternenkreisen fallen die Töne aus silbernen Posaunen, eiskalt, Mark und Seele durchschneidend, herunter durch die blaue Nacht!* » (p. 270).

Les mots vigoureux et terribles du choral : « *Dein Lachen endet vor der Morgenröte* » ont déjà ému directement les sens auditifs du lecteur par les sonorités sombres et froides des voyelles : *a, e, o, ö*. Mais dans cette phrase « inexplicable », le sentiment « visuel » de la musique se crée un espace lointain et sublime, des mouvements, des éléments mystérieux et rares. Les sons des trombones d'argent tombent froids et clairs d'une région céleste, coulent lentement comme des gouttes métalliques à travers la nuit profondément bleue. Ils sont sentis dans leur substance, dans leur sphère et dans leur température qui fait frissonner les nerfs des auditeurs par le « froid glacial » des astres. Chaque nuance sert à compléter cette vision par un nouveau détail. L'accord des deux couleurs « bleue et argent » paraît venir d'un des tableaux spirituels du moyen âge et pourrait illustrer la majesté céleste de la Vierge. La sonorité froide et sublime des trombones semble annoncer solennellement un jugement dernier, et on croit voir s'étendre l'espace infini des cercles d'étoiles lointaines jusqu'aux limites extrêmes de la plus vaste imagination visuelle. Chaque mot convient à la vision d'éternité qu'ont évoquée ces sons formidables (1).

(1) Cf. *Rechenschaftsbericht* 16, p. 69. Dans une lettre à Gugler, Hartlaub, l'ami de Mörike, raconte que le poète avait souvent eu de telles « visions intérieures », en écoutant la musique. (« ... dass Mörike beim Anhören von Musik häufig solche Schauungen hatte ».)

Chez Mörike, l'espace du ciel est souvent un symbole visible pour désigner la contemplation intérieure. Dans ses poésies à Luise Rau, cette image du ciel revient souvent. (Par exemple : *Zu viel, An die Geliebte, Zu Luisens Geburtstag.*) Mais surtout dans le poème *An Hartlaub*, les mêmes visions grandioses accompagnent et expriment les impressions de la musique.

Nous avons souvent constaté la puissance réaliste des descriptions, des tableaux de la nature. Par un procédé impressionniste, Mörike a même su rendre visible les sentiments les plus obscurs, les idées les plus abstraites. Une fermeté plastique et colorée caractérise ses images de la musique et les distingue des descriptions vagues et obscures que les poètes romantiques ont données de leurs sentiments musicaux. La vision musicale s'exprime non seulement par le sens des mots, mais aussi par la sonorité et par le rythme des phrases qui communiquent directement le sentiment auditif et visuel. On voit et entend vraiment le surnaturel.

« *Menschlichen Sprachen schon entfremdet, bequemt sich das unsterbliche Organ des Abgeschiedenen noch einmal zu reden... wie seltsam schauerlich wandelt seine Stimme auf den Sprossen einer luftgewebten Leiter auf und nieder* » (p. 270). La matérialité délicate de l'air, telle que Mörike l'a toujours sentie, devient un moyen artistique pour rendre le caractère étrange et mystérieux de l'impression musicale. La voix du revenant semble marcher sur une « échelle tissée d'air ». La comparaison avec l'élément le moins matériel, le plus léger, permet de se représenter l'accent particulier qu'a la voix de l'esprit; et les petites courbes rythmiques de la longue phrase semblent suivre le mouvement irrégulier des sons. La sonorité discrète, le rythme un peu indécis et hésitant, tout distingue ce passage des interruptions brusques et de l'éclat brillant qui caractérisent les sons aigus et forts des trombones d'argent.

C'est la dernière « vision musicale » de la nouvelle. Ensuite le poète résume le sentiment général des auditeurs dans

une comparaison appropriée. « *Es ist ein Gefühl ähnlich dem, womit man das prächtige Schauspiel einer unbändigen Naturkraft... bestaunt* » (p. 271).

L'œuvre parfaite de Mozart ne peut être comparée qu'avec le spectacle magnifique et grandiose, donné par une indomptable force de la nature. Car l'élévation du sentiment est la même dans les deux cas chez le spectateur et chez l'auditeur. L'homogénéité des sentiments qui résultent d'un beau spectacle de la nature ou d'une représentation artistique permet de rapprocher les deux ordres de création pour constater, en les comparant, des effets analogues. Cette comparaison avec la nature révèle le sens d'une œuvre d'art. Le bel objet de la nature produit le même effet esthétique que l'œuvre parfaite d'un artiste. On admire et l'on adore la manifestation visible d'une puissance divine qui s'exprime en formes parfaitement belles et qui touche l'âme sensible de l'artiste admirateur par la beauté inépuisable du monde.

CONCLUSION

On n'a examiné dans ce qui précède que le premier et le dernier des récits en prose de Mörike, mais l'analyse de ces textes a révélé en même temps quelques tendances constantes de l'évolution artistique générale du poète.

Mörike sort du romantisme allemand; et cependant sa première œuvre en prose, le *Maler Nolten*, marque déjà un éloignement voulu du subjectivisme romantique, qu'il veut transformer en vue d'une « généralité plus impersonnelle ».

La conception romantique trouvait dans le monde extérieur « une sympathie merveilleuse avec le cœur humain ». Mörike ne cherche et ne demande plus cette soumission absolue des choses à la volonté subjective. Un *relativisme psychologique* caractérise dès lors les rapports entre l'homme et le monde environnant.

La tendance encore hésitante vers un *nouveau classicisme réaliste* se développe de plus en plus dans ses autres œuvres.

L'admiration de la *beauté terrestre* y forme la base de la description poétique. On remarque et on reconnaît celle-ci partout dans les *menus objets* de la nature. Et cette observation tendre et attentive des choses simples et insignifiantes fait apparaître une certaine parenté entre le classicisme de Mörike et le style *Biedermeier* d'Adalbert Stifter.

Une nouvelle volonté dirige maintenant la vie et l'art du poète et de ses personnages. C'est « la limitation d'un paysage infini, d'une volonté ou d'un sentiment indéterminés qui permet de sentir plus intensément les vibrations intérieures, la vie intime de l'homme et des choses; car l'art de Mörike ne

recherche et ne décrit pas de sujets grandioses. Il aime plutôt suivre les petits mouvements « à peine perceptibles », l'*épau nouissement* lent et doux des états de la nature et de l'âme.

La forme de ses descriptions n'a donc rien du drame et de son action passionnée. Mörike ne sait dépeindre que « *les vivants tableaux de situations tranquilles* », les vibrations délicates qui constituent la vie éternellement changeante des choses.

Nous avons souvent remarqué que l'art spécifique de Mörike n'est pas facile à saisir et à définir. Il possède pour ainsi dire deux faces. L'une provient d'un romantisme évolué qui, à la recherche d'une signification mystérieuse et extraordinaire, découvre l'âme, la vie intime derrière la physionomie des objets. L'autre, la tendance classique, montre la valeur de la forme pure et belle.

Le poète n'est ni tout à fait idéaliste, ni tout à fait réaliste. Toutes ses œuvres contiennent les deux tendances « hétérogènes » intimement mêlées.

« *Son réalisme mystique* » fait voir, à travers la surface seraine et belle du monde, les fonds cachés, les abîmes mystérieux de la vie. Mais aucune définition précise ne pourrait toucher le vrai caractère de cet art si complexe, si riche en tendances différentes. Il échappe à toute classification, à toute règle générale. On ne peut donc parler que du classicisme personnel de Mörike, un classicisme délicat, discret et capricieux comme l'âme et la vie du poète.

BIBLIOGRAPHIE

HISTOIRE GENERALE DE LA LITTERATURE

- Ernst CASSIRER : Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte. Berlin 1917.
Emil ERMATINGER : Die deutsche Lyrik. Berlin und Leipzig 1921.
Ricarda HUCH : Blütezeit der Romantik. Leipzig 1901.
Ricarda HUCH : Ausbreitung und Verfall der Romantik. Leipzig 1908.
H. KINDERMANN¹⁾ : Romantik und Realismus. Deutsche Vierteljahresschrift 1926.
Paul KLUCKHOHN : Persönlichkeit und Gemeinschaft. Deutsche Vierteljahresschrift. Buchreihe Bd. 5. Halle 1925.
H. KNITTERMEYER : Schelling und die romantische Schule. (Geschichte der Philosophie in Einzeldarstellungen Bd. 30/31) München 1929.
Jul. PETERSEN : Wesensbestimmung der deutschen Romantik. Leipzig 1926.
Fritz STRICH : Deutsche Klassik und Romantik. München 1919.
Oskar WALZEL : Deutsche Romantik.

LE SENTIMENT ET LA DESCRIPTION DE LA NATURE CHEZ LES AUTRES POETES

- R. BEITL : Goethes Bild der Landschaft. Berlin 1929.
A. BIESE : Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten. Leipzig 1926.
A. BIESE : Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit. Leipzig 1892.
BÖHME : Die Landschaft bei Jean Paul und Hölderlin. Dissertation Leipzig 1908.
Kurt BRÖSEL : Veranschaulichung im Realismus, Impressionismus und Frühexpressionismus. München 1928.
RIC VON CARLOWITZ : Der Impressionismus bei Goethe. Jahrbuch der Goethesgesellschaft III, p. 41-100.

- DONAT : Die Landschaft bei Tieck. Berlin 1925.
Willi FLEMMING : Der Wandel des deutschen Naturgefühls vom 15-18. Jahrhundert. Halle 1931.
Gerhart FRÜHBRODT : Der Impressionismus in der Lyrik der Annette von Droste-Hülshoff. Berlin 1930.
K. GERSTENBERG : Goethe und die italienische Landschaft. Deutsche Vierteljahrsschrift. T. I. p. 636.
Martin GREINER : Das frühromantische Naturgefühl in der Lyrik von Tieck und Novalis. Leipzig 1930.
H. GUMBEL : Das Schwäbische in der schwäbischen Dichtung. Euphorion X. p. 504-533.
R. HENZ : Die Landschaftsdarstellung bei Jean Paul. 1924.
O. JANNSEN : Naturempfindung und Naturgefühl bei Brockes. Dissertation Bonn 1907.
F. KAMMERER : Zur Geschichte des Landschaftsgefühls im frühen 18. Jahrhundert. Berlin 1909.
O. LUTERBACHER : Die Landschaft in Gottfried Kellers Prosawerken. (Sprache und Dichtung Heft 8.) Bonn 1911.
E. OPPENS : Die Gestaltung der Landschaft bei A. von Droste-Hülshoff. Dissertation Hambourg 1925.
H. REHDER : Die Philosophie der unendlichen Landschaft. Halle 1932.
STEINERT : Ludwig Tieck und die Farbe in der romantischen Dichtung. Bonner Forschungen 1910.
Luise THON : Die Sprache des deutschen Impressionismus. München 1928.
G. WEYDT : Naturschilderung bei A. von Droste-Hülshoff und Adalbert Stifter. Germanische Studien Heft 45. Berlin 1930.
G. WEYDT : Literarisches Biedermeier. Euphorion IX p. 628.

EDITIONS DE MÖRIKE

- Eduard MÖRIKE : Werke herausgegeben von Harry Maync. Leipzig und Wien 3 vol.
Eduard MÖRIKE : Maler Nolten, Roman. 7. Auflage Leipzig. G. I. Göschen 1904. 2 vol.
Eduard MÖRIKE : Miss Jenny Harrower. Eine Skizze herausgegeben von Carl Schüddekopf. Weimar 1907.
Eduard MÖRIKE : Briefe herausgegeben von Karl Fischer und Rudolf Krauss. Berlin 1903, 1904. 2 vol. (cit. F.K.I et F.K.II)
Eines Dichters Liebe! Eduard Mörikes Brautbriefe herausgegeben von W. Eggert-Windegg. München 1908.
Luise Briefe der Liebe an seine Braut geschrieben von Eduard Mörike. herausgeg. von H. W. Rath. Ludwigsburg 1921. (Cit. « Luise ».)
Briefwechsel zwischen Theodor Storm und Eduard Mörike herausgeg. von H. W. Rath. Stuttgart 1919.

- Briefwechsel zwischen Ed. Mörike und Moritz von Schwind.
herausgeg. von H. W. Rath. Stuttgart 1914.
Briefwechsel zwischen Herm. Kurz und Ed. Mörike herausgeg.
von H. Kindermann Stuttgart 1919.
MÖRIKE : Le voyage de Mozart à Prague. Collection Bilingue des
classiques étrangers. 1931. Editions Montaigne.

OUVRAGES SUR MÖRIKE

- K. ADRIAN : Wege der Gestaltung in Mörikes « Maler Nolten » und
« Mozart auf der Reise nach Prag ». Dissertation Münster 1914.
R. F. ARNOLD : Der deutsche Philhellenismus. Euphorion.
Ergänzungsheft II. 1896. p. 71-181.
AVENARIUS : Unsere Lyrik und E. Mörike. Der Kunstwart XIII.
Heft 17, p. 157.
R. BACHERT : Mörikes Maler Nolten. Leipzig 1928.
Jak. BÄCHTOLD : Kleine Schriften herausgegeben von Th. Velten,
1899 p. 225-257.
Jak. BÄCHTOLD : Von E. Mörike. Deutsche Rundschau XLI, 1884,
p. 269.
Georg BERGER : E. Mörike und sein Verhältnis zur schwäbischen
Romantik. 45. Jahresbericht des Königl. Progymnasiums zu
Kempfen, 1910.
Paul BEYER : Ueber Vokalprobleme und Voklsymbolismus in der
neueren deutschen Dichtung. (Festschrift für Bernh. Litzmann.)
Bonn 1920.
A. BIESE : Die Naturlyrik Uhlands und Mörikes. Th. Storm und
Ed. Mörike. (Vermischte Aufsätze I.) p. 201-229, Berlin, 1908.
Emil BOCK : Das Uebersinnliche in Ahnung und Erinnerung. 1930.
Paul CORRODI : Das Urbild von Mörikes Peregrina. (Jahrbuch der
literarischen Vereinigung Wintherthur) 1923.
W. EIGENBRODT : Mörikestudien. Euphorion XI, p. 349.
H. FISCHER : Beiträge zur Literaturgeschichte Schwabens. Tübingen
1891.
K. FISCHER : E. Mörikes Leben und Werke, Berlin 1901.
K. FISCHER : E. Mörikes künstlerisches Schaffen und dichterische
Schöpfungen. Berlin 1903.
Albert FISCHLI : Ueber Klangmittel im Versinnern (Sprache und
Dichtung Heft 23). Berlin 1921.
Eugen FLAD : E. Mörike und die Antike. Dissertation Münster 1916.
F. GUNDOLF : Romantiker. Neue Folge, 1931, p. 219-253.
J. E. von GÜNTHERT : Mörike und Notter. Berlin und Stuttgart.
Otto GÜNNTER : Dans « Rechenschaftsberichte des schwäbischen
Schillervereins Marbach » n^{os} 16, 17, 18, 19, 25, 26, 29/30. (Cit.
Rechenschaftsbericht.)

- D. F. HAILMAN : Mörikes Lyrik und das Volkslied. (Berliner Beiträge zur german. und roman. Philologie. Heft XLVII. German. Abt N° 34.)
- W. HEINSIUS : Mörike und die Romantik. Deutsche Vierteljahresschrift III, p. 194.
- Paul HEYSE : Jugenderinnerungen und Bekenntnisse. T. II, p. 111-120, 5. Auflage, 1912.
- H. ILGENSTEIN : Mörike und Goethe, Berlin 1912.
- H. KAPPENBERG : Die bildlichen Ausdrücke in der Prosa Mörikes. Dissertation Greifswald 1914.
- Julius KLAIBER : Ed. Mörike. Zwei Vorträge über ihn. Stuttgart 1916.
- Rud. KRAUSS : Mörikes Leben und Schaffen nebst Auswahl seiner Briefe. (Sämtliche Werke T. 6.) Leipzig 1905.
- Rud. KRAUSS : E. Mörikes Briefe aus seiner Sturm und Drangperiode. Deutsche Rundschau XXI, p. 36. Berlin 1895.
- Rud. KRAUSS : E. Mörike als Gelegenheitsdichter. 1904.
- Rud. KRAUSS : Schwäbische Literaturgeschichte. T. II, 1899.
- Rud. KRAUSS : Mörikes Verhältnis zum Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller. (Goethejahrbuch XII, p. 255-258.)
- R. KRAUSS : Studien zu Mörikes Gedichten. Euphorion. Ergänzungsheft zu Band II, p. 99-121.
- G. KÜHL : E. Mörike. Die Dichtung X. 1904.
- E. KUH : Kritische und Literarhistorische Aufsätze. Wien 1910, p. 416-454.
- Hans LANDSBERG, Ed. Mörike, Moderne Essays 46. Berlin.
- Käte LASERSTEIN : Die Gestalt des bildend Künstlers in der Dichtung. Stoff und Motivgeschichte XII. Berlin, 1931, p. 35-40.
- Ilse MÆRTENS : Die Mythologie bei Mörike. Marbourg, 1921.
- Karl MAYER : Uhland, seine Freunde und Zeitgenossen (Erinnerungen... T. I.) Stuttgart 1867.
- Harry MAYNC : Ed. Mörike. Sein Leben und Dichten. 3. und 4. Auflage Stuttgart und Berlin.
- F. R. NOTTER : E. Mörike. Stuttgart 1875.
- H. REINHART : Mörike und sein Roman Maler Nolten. Wege zur Dichtung T. IX. 1930.
- B. SEUFFERT : Maler Nolten und Mozart auf der Reise nach Prag. 1925.
- Albr. SCHAEFFER : Dichter und Dichtung. Leipzig 1923, p. 48-82.
- Ed. STEMLINGER : Mörikes Verhältnis zur Antike. Neue Jahrbücher für das klass. Altertum X. Leipzig 1907, p. 659-668.
- Th. STORM : Meine Erinnerungen an E. Mörike. (Werke, T. VIII, p. 19-36) Insel Verlag Leipzig 1923.
- H. VETTER : E. Mörike und die Romantik. Dissertation Bern 1920.
- Fr. Th. VISCHER : Maler Nolten. (Kritische Gänge, T. II, p. 216-242) : Gedichte von Ed. Mörike. (Kritische Gänge, T. II, p. 243-281). Tübingen, 1844.

- Rud. VOELK : Die Kunstform des « Maler Nolten ». German. Studien Heft 82. 1930.
H. WALDER : Mörikes Weltanschauung. Dissertation Zürich 1922.
R. M. WERNER : Lyrik und Lyriker. Beiträge zur Aesthetik, T. I. Hamburg und Leipzig 1890.
W. EGGERT-WINDEGG : E. Mörike, 2. Auflage, 1919. E. Mörike in Schwäbisch-Hall und Mergentheim. Euphorion XIV.
Walter ZULAUF : Mörikes Bildersprache. Rechenschaftsbericht des schwäbischen Schillervereins Anhang 29/30.
Mélanges offerts à M. Andler : art. de *Doll* et *Doyen* : Les thèmes lyriques de Mörike.

VU, le 11 avril 1935 :

*Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,*
H. DELACROIX.

VU
ET PERMIS D'IMPRIMER :
*Le Recteur
de l'Académie de Paris,*
S. CHARLÉTY.

TABLE DES MATIÈRES

MALER NOLTEN.

INTRODUCTION	1
DÉFINITION DU « MONDE EXTÉRIEUR »	7
I. — LE MONDE EXTERIEUR, MILIEU VISIBLE DE L'AC- TION HUMAINE	12
A. — LA COMPOSITION ARTISTIQUE, ACCENTUÉE PAR LA SUCCESSION DES LIEUX DE L'ACTION	12
B. — LE MONDE EXTÉRIEUR, MILIEU VISIBLE DES ÉPISODES PARTICULIERS	14
C. — LES PRINCIPES ET LES FORMES DE LA DESCRIPTION DU MONDE EXTÉRIEUR	18
II. — LES RELATIONS PSYCHIQUES ENTRE L'HOMME ET LE MONDE EXTERIEUR	27
A. — L'INFLUENCE DE LA NATURE SUR L'ÂME HUMAINE....	28
B. — LE CARACTÈRE PSYCHOLOGIQUE DU MONDE EXTÉRIEUR.	36
C. — LES TRANSFORMATIONS PSYCHIQUES DEVIENNENT PLUS AIGUES PAR RAPPORT À LA NATURE IMMUABLE....	37
D. — LA NATURE SYMBOLIQUE	41
E. — LE SOUVENIR	44
III. — L'IMAGINATION ET LA REALITE	51
A. — NOLTEN	51
B. — JEUNE VOLKER ET HENNI	63
C. — AGNÈS	65
D. — NOLTEN, LARKENS ET AGNÈS	67
E. — LE ROLE D'ÉLISABETH	71
IV. — LES MANIÈRES DE VOIR ET DE DECRIRE	75
V. — L'IMPRESSIONNISME DANS LE MALER NOLTEN...	85

MOZART AUF DER REISE NACH PRAG.

INTRODUCTION	92
I. — LA COMPOSITION.....	97
II. — L'EPISODE DE LA FORET.....	99
III — L'EPISODE DE L'ORANGER.....	106
IV. — LE MONDE EXTERIEUR, MILIEU VISIBLE DES SCENES	110
V. — LES OBJETS	112
VI. — LA « VISION INTUITIVE » DE LA MUSIQUE.....	113
CONCLUSION	118
BIBLIOGRAPHIE	120
